Führer durch den Concertsaal: Abth., 1. Th. Kirchliche ...

Hermann Kretzschmar

FÜHRER
DURCH DEN CONCERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

II. ABTHEILUNG, ERSTER THEIL:

KIRCHLICHE WERKE:

PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, MOTETTEN, CANTATEN.

ZWEITE AUFLAGE.

VIERTES TAUSEND.

LEIPZIG

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

(1895).

VORWORT.

Auch für die hiermit beginnende zweite Abtheilung des »Führer durch den Concertsaal« galt es als nächste Aufgabe zu den eigentlichen Repertoirwerken ausführliche Erläuterungen oder kurz orientirende Bemerkungen zu geben. Ich hoffe, dass keins der wichtigeren von denjenigen kirchlichen Chorwerken fehlt, welche im heutigen deutschen Concert ständig wiederkehren. Von meinen statistischen Unterlagen führe ich in erster Linie die Programme des Riedel-Vereins in Leipzig an.

Der Leser findet in dieser Abtheilung eine nicht geringe Zahl von Compositionen in Betracht gezogen, welche der Oeffentlichkeit unbekannt, welche ungedruckt, zum Theil auch schwer zugänglich sind. Wer weiss aber, ob sich dieses Verhältniss nicht bald ändert. Unsere Chorvereine greifen immer tiefer in die Schätze der älteren Kunst hinein und die Bibliotheken unserer guten Musikschulen streben von Tag zu Tag mehr nach Vollständigkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus hielt ich mich zu dem Versuche verpflichtet, die Geschichte der einzelnen in diesem Buche

behandelten Gattungen zu skizziren und die Frage nach den Hauptwerken und den Hauptvertretern der vergangenen Perioden zu beantworten. Mit diesem Versuche war eine Vermehrung des Materials verbunden, welche dazu genöthigt hat, die Abtheilung »Vocalmusik« in zwei Bänden zu geben. Der zweite wird die Oratorien und anderen weltlichen Chorwerke enthalten.

LEIPZIG, 1888. **H. Kretzschmar.**

VORWORT
zur zweiten Auflage.

Diese Auflage unterscheidet sich von der ersten nur an den wenigen Stellen, wo die jüngsten Ergebnisse geschichtlicher Forschung zu berücksichtigen waren und wo das Repertoir durch Aufnahme von neuen Werken dauernd bereichert worden ist.

Ich benutze die Gelegenheit, für das Wohlwollen, das auch dieser Band des Führers gefunden hat, zu danken.

LEIPZIG, 1895. **H. Kretzschmar.**

I. THEIL.

KIRCHLICHE WERKE.

PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, CANTATEN.

Erstes Capitel.

Passionen.

Der Concertsaal hat in neuerer Zeit von einer Reihe grösserer Gesangwerke Besitz ergriffen, welche ursprünglich nicht für ihn, sondern für den Gottesdienst bestimmt waren.

Nach der Bedeutung des Textes nehmen in dieser Classe die Passionen die erste Stelle ein.

Die heutige Generation kannte bis vor Kurzem, wenn wir von den einschlagenden Werken Graun's und F. Schneider's absehen, nur die Passionsmusiken von Seb. Bach; erst in neuerer Zeit trat zu diesem in einsamer Höhe thronenden Vertreter in Heinrich Schütz ein ebenbürtiger Name. Die Verschiedenheit, in welcher diese beiden gleich grossen Künstler die Leidensgeschichte Christi musikalisch dargestellt haben, drängt allein schon dazu, nach der Geschichte der Gattung zu fragen. Wir dürfen aber auf diesem Wege auch noch darauf rechnen, unsere Einsicht in die herrlichen, aber rein künstlerisch nicht völlig verständlichen Passionen Seb. Bach's zu vertiefen, und zweitens darauf, dass wir einzelne Werke, vielleicht auch ganze Gruppen aus der Familie der Passionsmusiken kennen lernen, welche unbedingt verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Unter der grossen Menge von Passionsmusiken, welche im Druck oder in Handschrift vorhanden sind, unterscheiden wir drei Hauptgruppen: die Choralpassion, die Motettenpassion und die oratorische Passion.

Die erstgenannte Gruppe hat den Altersvortritt. Nach dem gegenwärtigen Standpunkt der Forschung gehen die direkten Nachrichten über Choralpassionen allerdings nur bis ins 15. Jahrhundert zurück; das von Mone*) beschriebene Exemplar ist das älteste in Noten vorhandene, von dem wir wissen. Aber Charakter und Form der Musik in den Choralpassionen des 15., 16., 17. Jahrhunderts tragen die deutlichsten Spuren einer viel früheren Entstehungszeit. Der Altargesang, wie er in den ersten Jahrhunderten unserer Kirche war, bildet ihre Seele.

Es war im 13. Jahrhundert**), als man aus den allgemeinen Evangelienlectionen, welche als eins der wichtigsten Glieder in dem wunderbaren Kunstbau der altchristlichen Liturgik bis in die apostolischen Zeiten zurückreichen***), die Passionslectionen loslöste. Während jene der Diacon allein sang, zeichnete man die letzteren dadurch aus, dass man sie von nun ab mit vertheilten Rollen vortrug. Der Diacon behielt nur den Evangelisten, ein zweiter Kleriker sang den Christus, ein dritter alle übrigen Einzelpersonen. Diese drei Solisten (deren Zahl dann in protestantischer Zeit vermehrt wurde) traten bei den Worten der Menge — turbae: Jünger, Hohepriester, jüdisches Volk, Soldaten etc. — als Chor zusammen und wurden als solcher bald auch durch die Gesammtheit der anwesenden Kleriker verstärkt.

Bekanntlich ging aus dieser Lesungsform der Passionsgeschichte auch das geistliche Schauspiel des Mittelalters hervor. Während aber in diesem letzteren das

---

*) Mone, F. L., Schauspiele des Mittelalters, I, 60.

**) Kienle, Choralschule, I, 79.

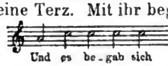
***) Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, I, 192, 236.

dramatische Element den kirchlichen Ursprung und Zusammenhang bald vergass und vernichtete, erhielten sich Geist und Form der alten Passionslection in der Choralpassion in der ursprünglichen Reinheit und Einfachheit noch lange fort. An diesen Choralpassionen hat die Kirche ihre conservirende Natur mit besonderer Macht erwiesen. Die im 18. Jahrhundert geschriebenen, sogar die auf evangelischem Boden verfassten Nachzügler dieser Gattung, sehen im Recitativtheile wenigstens noch genau so aus, wie die zwei Jahrhundert älteren, und die dem 16. Jahrhundert angehörigen bringen uns wie in einer Versteinerung die Gesangformen eines Zeitalters vor die Augen, welches noch nicht die Sequenzen Notker's, ja nicht einmal die Hymnen des Ambrosius gekannt hat.

Mit dem evangelischen Kirchenliede hat die Choralpassion keine Blutsbeziehungen. Sie leitet ihren Namen von dem sogenannten Gregorianischen Choral, d. i. von jener Stylgattung liturgischen Gesanges ab, welche, in der frühesten Zeit der christlichen Kirche im absichtsvollen und weisen Gegensatz zu den sinnlichen Formen heidnischer Musik ausgebildet, angeblich durch Gregor den Grossen Gesetzesgeltung für die abendländischen Gemeinden erhielt. Sie ist heute noch, oder vielmehr heute wieder, das Fundament kirchlicher Musik auf römisch-katholischer Erde. Die Gesänge des Gregorianischen Chorals zerfallen in zwei Gruppen: concentus und accentus. Der concentus umfasst wirkliche Gesänge, kleine und grosse Melodien im neueren Sinne dieses Wortes, in denen musikalischer Reichthum, Schönheit und Charakter die denkbar höchsten Maasse erreichen. Einzelne dieser ausdrucksvollen, köstlichen und eingänglichen Melodien aus dem Schatze des Gregorianischen Gesangs haben Jahrhunderte lang den Meistern der Polyphonie immer von Neuem wieder Anlass und Stoff zu herrlichen, mehrstimmigen Kunstsätzen geboten. Die Sätze des accentus sind weniger Gesang als Declamation. Seine einfachen Tonreihen unterscheiden sich von gesprochener Declamation nur dadurch, dass die Stimme

eine musikalisch controlirbare Höhe einhält und dass die grammatische Eintheilung durch bescheidene Hülfsmittel melodischer und rhythmischer Natur verschärft wird. Der accentus weist auf eine besonders frühe Entstehungszeit hin, auf eine Zeit, in welcher singen (canere) und laut sprechen (alte dicere) als gleichbedeutend gelten durften, wie es thatsächlich in den Büchern der Kirchenväter auch für gleich genommen wird. Zu dieser zweiten Gruppe des Gregorianischen Recitativgesangs gehören nun mit den Lectionen im Allgemeinen auch die dramatisirten Passionslectionen im Besonderen und aus letzteren gingen ja die Choralpassionen hervor. Der Beweis hierfür liegt eben in der Thatsache, dass die Solopartien dieser Choralpassionen den vorgeschriebenen Styl der Lectionen strengstens einhalten.

Protestantische Leser, welchen der Lectionston der katholischen Liturgie fremd ist, können sich von dem Recitativstyl in diesen Choralpassionen einen Begriff machen, wenn sie an den Gesang ihrer Versikeln und Collecten denken. Wie hier, so ist dort das musikalische Element durch wenige schlichte melodische Formeln vertreten, welche an denselben grammatischen Stellen immer wiederkehren. Die wichtigste unter ihnen, das eigentliche Charaktermotiv dieser einfachen Passionsmusiken, bildet die aufsteigende kleine Terz. Mit ihr beginnt der Evangelist in der Tenorlage

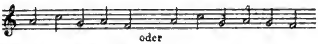


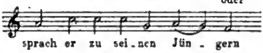
. Christus bringt sie, in der Basslage, wenigstens zum Anfang der Nebensätze immer:



etc. und die übrigen Soliloquenten machen von ihr ebenfalls einen sehr weitgehenden Gebrauch: Der Falsettist (Petrus, Pilatus) in der Form d f eine Octav höher als Christus und der spätere Sopranist (Magd etc.) in der Form a c um eine Octav höher als der Evangelist. Ausser durch die verschiedene Stimmlage unterscheiden sich aber der Evangelist und von ihm und unter einander die im Evangelium auftretenden Personen durch eigene melodische Wen-

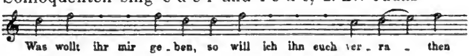
dungen beim Abschluss der Satztheile. Der Evangelist schliesst kleine Abschnitte in der Regel mit c a wie 

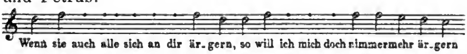
; sein musikalisches Stichwort für den Einsatz des Christus ist: 

wie in: 

für den Choreinsatz: 

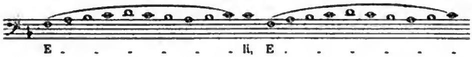
.

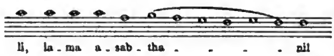
Die wesentlichsten Schlusswendungen für die anderen Soliloquenten sing c d e f und f e d c, z. B.: Judas 

und Petrus: 

. Die erste der beiden letzterwähnten Formeln kommt auch in den Reden Christi vor und ist im Lectionston der vorgeschriebene musikalische Ausdruck der Fragesätze. Da die Reden der Nebenpersonen durchschnittlich nur kurz sind, so haben sie mehr Schlussnoten als eintönige Declamationsstellen und sehen musikalisch belebter aus. Aber nichtsdestoweniger stehen sie im Eindruck hinter den Partien Christi und des Evangelisten weit zurück, vorausgesetzt, dass dieselben mit der ganzen Kunst musikalischer Declamation ausgeführt werden.

An einer Stelle geben alle Choralpassionen das würdige Einerlei des Accentensystems auf. Das ist beim »Eli, Eli lama asabthani«. Hier setzt auf einmal Concent, echter, warmer Gesang ein und im Gegensatz zu der Einfachheit einer halbstündigen Declamation wirken die letzten Worte Christi wie eine Stimme aus der anderen Welt. Wir haben drei verschiedene Melodien für das »Eli« gefunden; diejenige, welche am häufigsten gebraucht wird:





ist zugleich die ergreifendste und feierlichste. Die anderen haben nicht die schöne, weit geschwungene Tonlinie, aber schon in der blossen Wiederholung des Namens Eli besitzen auch sie ein starkes musikalisches Machtmittel. Die Uebersetzung der hebräischen Worte übernimmt in der Regel der Evangelist, zuweilen auch merkwürdiger Weise Christus selbst; ausnahmsweise fehlt die Verdeutschung. Einzelne der späteren Motettenpassionen haben das hier angeführte schöne Eli ebenfalls als Oberstimme im vielstimmigen Satze, und der Hinblick auf die gewaltige Wirkung, welche der Choralpassion an dieser Stelle eigen ist, hat auch die Componisten in den oratorischen Passionen immer gezwungen, für das Eli etwas ganz Ausserordentliches zu thun: die einen, indem sie den Kunststyl aufs höchste anspannen, die anderen — und sie bilden die Mehrzahl — indem sie, im umgekehrten Verfahren der Choralpassion, ihn hier mit Tönen von der grössten Einfachheit vertauschen.

Der Solopartien wegen hätte man kaum Veranlassung gehabt, Choralpassionen aufzuschreiben und zu drucken. Solche Halbgesänge, die sich in ganz glatten und festgeränderten Geleisen bewegen, zu behalten, reicht die Ueberlieferung von Ohr zu Ohr ziemlich aus. Allerdings wichen die einzelnen Provinzen der Kirche trotz Gregor in den Kirchenaccenten schon früh wieder vielfach von einander ab, und für die Passionslectionen im Besonderen giebt es verschiedene Töne: einen Römischen, einen Kölnischen, Münsterschen und noch manche andere. Unter ihnen gelangte der Passionston Luther's (nach welchem die obigen Citate gegeben sind) bald zu allgemeiner Geltung; auch katholische Componisten verwenden ihn als »gewöhnliche Passionsmelodey«. Aber alle diese

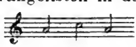
Abweichungen in den Accenten sind bis weit ins 17. Jahrhundert hinein nicht so wesentlich.

Es ist nicht zufällig, dass uns notirte Choralpassionen erst vom 15. Jahrhundert ab vorliegen. Die Chorsätze und die Erfindung der Harmonie reizten die Tonsetzer nun immer häufiger, Choralpassionen aufzuschreiben. Fast jeder biographische Gang in die Cantorengeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts bringt weitere Passionscomponisten ans Licht*). Besonders eifrig waren die Thüringer Musiker**). In der vorherliegenden Zeit waren die Chöre nichts als einstimmige Tonsätze, die nur in mehrfacher Besetzung vorgetragen wurden. Die Massigkeit des Stimmklangs unterschied sie von den Soloreden; in der melodischen Beschränkung gingen sie noch weiter als die letzteren. Solche einfach unisono dahin recitirte »Chöre« finden sich noch in der Zeit, wo die Kunst des mehrstimmigen Satzes bereits hochentwickelt war. So in der Passion (nach Matthäus) des Luc. Lossius (1570), **L. Lossius,**
so auch in den beiden ersten Matthäuspassionen, welche **M. Ludecus.**
das Vesperale des Matth. Ludecus (1588) bringt. Der Brauch hatte das Alter und die Bequemlichkeit für sich. Aber die Choralpassionen mit solchen Scheinchören bilden nur Ausnahmen. Die Regel ist ein gleichmässiger vierstimmiger Satz: Note gegen Note. Freilich blieben diese mehrstimmigen Chorsätze bei vielen Componisten, — in einigen untergeordneten Punkten wie Festhalten an Einsatzaccord und Tonart: bei allen, — in den Banden des Choraltons. Die wenigen Tacte über, welche diese Chöre überhaupt dauern, haben wir es bei C. Ste- **C. Stephani.**
phani (1570), bei Selneccer (1587), in der bei Welak ge- **N. Selneccer.**
druckten Wittenberger Passion vom Jahre 1590, auch **Welak.**
noch bei Vopelius (1681) fast ausschliesslich mit dem **Vopelius.**
F dur-Accord zu thun. Die Oberstimme weicht, um ihre

*) Vgl. aus jüngster Zeit: K. Held, Das Kreuzcantorat in Dresden.

**) Fr. Zarnke in »C. Reuter als Passionsdichter« giebt hierüber ausführliche Mittheilungen.

wenigen Accente zu geben, nur nach g und b; es ist ein grosser Schluss, wenn sie (zuweilen über h) das obere c̄ aufsucht; in der Harmonie begegnen uns nur noch C- und Bdur. Fast ist, wie in der Jugendzeit der mehrstimmigen Composition überhaupt, die rhythmische Ausbeute ergiebiger als die melodische und harmonische: in Syncopen und Fermaten sucht sich die durch die mechanische und unfreie Gesammtbewegung der zugleich singenden Stimmen gefesselte Macht der natürlichen Rede einen nothdürftigen Ausdruck.

Die Kunst schritt über die hier geschilderte Stufe der Choralpassion weiter; die Kirche hatte eine gewisse Berechtigung, bei ihr zu beharren. Noch heute werden in der Sixtina zu Rom die Passionsevangelien in jener alterthümlichen Schlichtheit vorgetragen: die Recitative im Lectionston, die Chöre in einem von L. da Vittoria herrührenden Satze, welcher im Wesentlichen noch der Kinderzeit der Harmonie, dem alten System der Falsobordone angehört. Aehnlich ist auch die Matthäuspassion des Francesco Soriano (1619) gehalten. Als F. Mendelssohn im Jahre 1832, voll Bach'scher Erwartungen, einer Passions-Aufführung in Rom beiwohnte, war er natürlich enttäuscht, wie das Jedermann ergehen muss, welcher eine solche Choralpassion aus dem liturgischen Zusammenhang herausgenommen betrachtet. Aus diesem Grunde erscheint auch der von Schöberlein (in dem bereits genannten Werke) gebrachte Vorschlag, den Gottesdienst der protestantischen Kirche am Charfreitage oder an einem andern Tage der stillen Woche durch Auf-
Th. Mancinus. nahme der Choralpassion des Mancinus (1620) oder eines anderen Werkes der gleichen Gattung zu bereichern, gewagt. Die Sixtina und principiell der ganze katholische Cultus hat das alte Lectionensystem noch in vollen Umfang im lebendigen Gebrauch, und in diesem Falle erklärt ein Lectionston den anderen. Vergleicht man nur das Hauptmotiv des Evangelisten in der Passion, das früher schon angeführte  mit dem entsprechenden in der Osterhistorie



so nehmen die starren Formeln Leben und Charakter an: das eine wird zur Klage, das andere zum Jubelausdruck der Freude. In die verarmte Liturgie der heutigen protestantischen Kirche hineingestellt, würde die alte Choralpassion zunächst befremden. Es ist aber das glänzendste Zeugniss für die Macht, welche sie in alter Zeit auf die Gemüther geübt haben muss, dass sie auch in der stockfremden Umgebung des protestantischen Cultus, zur Zeit der Pietisten und der Rationalisten sich noch behauptete, wenn anch nicht gerade in den grossen Städten. Die in den Recitativen dem Choralsystem vollständig angehörende Passion des Cantor Kramer (1735) entstand in Dosdorf bei Arnstadt, eine andere*), deren Autor unbekannt, aber nach dem Buxtehude'sche Spuren tragenden Style der Chöre zweifellos ebenfalls ein Musiker des 18. Jahrhunderts ist, weist in Reimen wie »Werk« — »stark« und anderen Spracheigenthümlichkeiten die deutsche Ostseeküste als Heimath auf. Eine dritte gleichartige, über welche J. Richter**) berichtet, fand sich in Glashütte. In Leipzig hielten sich die Choralpassionen, wie Spitta mittheilt (J. S. Bach, II, 308) bis zum Jahre 1766. Nach den Angaben des Balladencomponisten Carl Löwe scheint die Choralpassion, in der Provinz Sachsen wenigstens, ihre Tradition sogar noch bis ins 19. Jahrhundert hinein erstreckt zu haben und der hervorragend musikalisch beanlagten Bevölkerung dieses Landes sehr geläufig gewesen zu sein. »Jeder Sänger«, schreibt Löwe***), »musste am Charfreitage die im Anhange des Gesangbuches (ohne Noten) abgedruckte Leidensgeschichte aufschlagen und die ihm übertragene Person selbst in Musik setzen.«

Chr. Kramer.

Den ersten Anlass, von der geschilderten alten Grund-

*) Bisher im Besitz des Herrn Geh.-R. Ph. Spitta in Berlin. Bibliotheksnummer 2099.

**) Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1879. S. 72.

***) Dr. C. Löwe's Selbstbiographie, (Berlin 1870) S. 6.

art der Choralpassion abzuweichen, gaben schon die bereits berührten landschaftlichen Unterschiede in den Kirchenaccenten selbst. Wenn aber die Tonsetzer mit der Zeit viel tiefer in das Wesen der Choralpassion eingriffen, sich von ihr und der Kirche schliesslich trennten, so lag der Anstoss hierfür in der Entwickelung der Musik. An der Leidensgeschichte des Herrn, als an dem höchsten Gegenstande christlichen Denkens, versuchten Dichter und Musiker mit besonderem Stolze, was an neuen passenden Formen zu Tage kam. So wird die Passionsgeschichte später noch dem Liede und der Cantate angepasst. Zunächst aber galt es, das musikalische Wunderwerk des fünfzehnten Jahrhunderts, die Kunst der Harmonie, mit der Passionsgeschichte in Verbindung zu bringen. Bei der bescheidenen Umwandelung der Partien der turbae aus Unisonorecitativen in einfache Chorsätze, welche den Lectionenton einhielten und das Wesen der Choralpassion in Geltung liessen, blieb man nicht lange stehen; das 16. Jahrhundert schuf die Motettenpassion.

In der Motettenpassion ist der gesammte Text des Passionsevangeliums mehrstimmig componirt. Der Evangelist, Christus, die Nebenpersonen, die Schaaren der Jünger, der Priester, des Volks etc. — alle Partien singt der Chor. Auch der innere Styl der Choralpassion ist hier einer viel reicheren Musikweise gewichen. Das ist die Sprache und der Geist einer neuen Zeit und eines neuen Geschlechts, welches das Evangelium nicht länger nur mit regungsloser Ehrfurcht entgegennehmen, nein, welches auch zeigen will, dass es mit Herz und mit Phantasie den Worten folgt. An Stelle der alten, ruhig vornehmen, liturgischen Declamation tritt nun durchweg ein bewegtes, oft von Gefühl überquellendes Singen. Die Seele ladet die Bilder, welche sie schaut und fühlt, in Melodien aus, die mit Coloraturen und anderen Mitteln musikalischer Malerei bemerkenswerth ausgestattet sind. Bedeutungsvolle Worte, bedeutungsvolle Tonfiguren werden wiederholt und zu gesteigertem Ausdruck geführt. Was Harmonie und Rhythmus innerhalb der Grenzen der mehr-

stimmigen Gesangmusik zu leisten vermögen, das ist benutzt, um die Personen und die Scenen auch in ihrem Charakter und in ihrem Colorit erscheinen zu lassen. Kurzum, die Motettenpassionen sind als Ganzes genommen Hauptleistungen aus der Blüthezeit der mehrstimmigen, unbegleiteten Gesangmusik, und es wäre den gegenwärtigen Chorinstituten, welche sich der Wiedererschliessung jener wichtigen Kunstperiode gewidmet haben, nur zum empfehlen, dass sie sich dieser Motettenpassionen annehmen. Dieselben stehen auch ihrer ganzen Natur nach dem modernen Concertsaal nicht so fern und lassen einen leichten Zusammenhang mit Choralpassion und Gottesdienst nur an den Stellen erkennen, wo die Menge spricht. Hier sind die Bibelworte mit absichtlicher Einfachheit und mit einer geringeren Charakteristik componirt.

Alle Motettenpassionen sind in drei Theile gegliedert: der erste schliesst in der Regel mit dem Verhör beim Hohenpriester, der zweite mit der Verspottung Christi, der dritte bringt Kreuzigung und Tod. In einer ähnlichen Weise findet sich die Leidensgeschichte auch in der Form von Hymnen für den Gebrauch bei den Horen, bei Vigilien und Matutinen in 12 Scenen zerlegt, und diese Aehnlichkeit lässt darauf schliessen, dass die Motettenpassionen ausschliesslich für Andachten und Nebengottesdienste bestimmt waren. Auch die späteren oratorischen Passionen kamen zuweilen auf mehrere Tage zerstückelt zur Aufführung. Bei der Motettenpassion erhielt sich der lateinische Text (Vulgata) lange in die protestantische Zeit hinein. In Frankfurt a. d. O. wurde noch im Jahre 1607 eine lateinische Motettenpassion nach dem Evangelisten Matthäus von der Composition des Barth. Gesius gedruckt.

Die Zahl der augenblicklich bekannten Motettenpassionen ist jüngst durch O. Kade*) auf 16 Stück gebracht

*) O. Kade, Die ältere Passionscomposition bis zum Jahre 1631.

worden. Die Zeit ihrer Herrschaft beginnt nach diesem Gewährsmann vor 1505 mit der lateinischen Composition des Niederländers Obrecht, die 1638 in G. Rhaw's »Harmoniae selectae« gedruckt und in der Zusammenstellung des Textes aus allen 4 Evangelien vorbildlich wurde. Nach ihm stellt das Ausland nur in dem Italiener Cyprian de Rore (1557) noch einen bekannten Namen für die Gattung; die Mehrzahl kommt von deutschen Tonsetzern. Darunter sind die bemerkenswerthesten: zwei Passionen von Joachim v. Burgk 1568 und 1574 (deutsch), ferner die Johannespassion von Lud. Daser 1578 (lateinisch), ein Werk, welches wegen seines reichen und schwungvollen Ausdrucks ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient, die Johannespassion (lateinisch) von Jac. Gallus 1587, eine achtstimmige Composition, welche als das äusserlich wirkungsvollste und interessanteste Exemplar der Gattung angesehen werden darf, eine (deutsche) Matthäuspassion von Machold 1593, die (lateinische) Passion nach Matthäus von B. Gesius 1607, welche oben schon genannt wurde, und die sechsstimmige (deutsche) Johannespassion von Chr. Demantius 1631. Der Umstand, dass alle diese genannten Werke sich in sehr grosser Entfernung von ihren Heimathsorten vorgefunden haben, lässt auf eine weite Verbreitung der Motettenpassion als Gattung schliessen. Eine der Passionen des Thüringer Burgk war ganz besonders berühmt. Machold schickt seine Passion mit dem Wunsche hinaus, dass man sie abwechselnd mit der des Burgk aufführen und »nicht stets auf einer Saite geigen« möge. Welche dies gewesen, ist nicht festzustellen. Von Burgk's Johannespassion besitzt die Gymnalsialbibliothek zu Brieg ein unvollständiges Exemplar, welches nur drei Stimmen enthält. Soweit sich daraus die Composition übersehen lässt, beruht ihre musikalische Wirkung hauptsächlich auf dem Wechsel der Stimmgruppen und auf einer frappanten Verwendung schneller Rhythmen. Wie die Componisten der niederländischen Schule liebt B. kleine Malereien. Der Ausdruck ist knapp, besonders gelungen

J. Obrecht. Cypr. de Rore. J. v. Burgk. L. Daser. Jac. Gallus. J. Machold. B. Gesius. Chr. Demantius.

in dem Spottchor: »Sei gegrüsset, lieber Judenkönig«. Merkwürdigerweise folgt der durchaus deutschen Passion nach der Conclusio — letztere hat den abweichenden Wortlaut: »Wir glauben, lieber Herr, mehre unseren Glauben! Amen!« — noch ein Anhang aus der lateinischen Vulgata. Es ist die Erzählung von den Marien, die zum Grabe gehen, den Herrn zu salben. Den sechsstimmigen Tonsatz hat Joachim Knefel componirt. Auch die Geschichte der Motettenpassion giebt einen neuen Beweis dafür, wie hoch das Deutschland des 17. Jahrhunderts in der Kunst des Chorgesanges stand. Die Fundorte von einem grossen Theile der genannten schwierigen Werke sind die Kirchenbibliotheken kleiner Städte.

Die Motettenpassion ist geschichtlich als ein Vorläufer und Seitenstück zu der der Oper vorhergehenden Madrigalencomödie zu betrachten, welche, wie bekannt, der Anfiparnasso des Orazio Vecchi in allen unseren Handbüchern der Musikgeschichte zu vertreten pflegt. Beide Gattungen waren kurzlebig. Das Geschick der Motettenpassion vermögen wir zur Zeit nicht über das Werk des Demantius und über das Jahr 1631 hinaus zu verfolgen. Aber klar lässt sich erkennen, dass sie über ihre nächste Bestimmung hinaus einen grossen künstlerischen Einfluss übte: die Motettenpassion bereitete der oratorischen den Boden und sie zog die Choralpassion in den Kreis der lebendigen Kunst hinein.

Es sieht wie der Versuch eines gütlichen Ausgleichs zwischen zwei Interessengruppeu aus, wenn wir von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab einer Form der Passionsmusik begegnen, in welcher Elemente der Choralpassion neben denen der Motettenpassion stehen. Aus der ersteren sind die Reden des Evangelisten, zuweilen auch die des Heilands im Lectionston herübergenommen, alle übrigen Solopartien wie die Chorpartien sind im vielstimmigen Satze componirt. Noch heute kommt die Passion in italienischen und andern katholischen Kirchen in diesem Mischstyl zum Vortrag. Auf protestantischer Seite begegnet uns als erste Frucht der Verschmelzung von

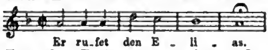
Choral- und Motettenpassion die kürzlich von Commer in der Musica sacra neu herausgegebene Johannespassion des bereits genannten B. Gesius (Wittenberg 1558). Von katholischen Componisten scheint diese vermittelnde Form schon früher angewendet zu sein. Zu Orlando Lasso und Jacob Reiner ist hier noch der Breslauer Cantor Samuel Besler zuzufügen, welcher i. J. 1621 die choraliter gehaltene Johannespassion des Ant. Scandelli »mit der Chorstimme vermehrte«. Der Evangelist singt in einem mit freien und ausdruckvollen Wendungen allerdings bereicherten Lectionston, Christus vierstimmig, die Magd in einem Satze von drei hohen Stimmen, Petrus von drei tiefen, der Diener zweistimmig, Pilatus bald in zwei bald in drei Stimmen. Alle mehrstimmigen Sätze sind knapp aber charaktervoll. Einzelne Stellen wie »Siehe, das ist deine Mutter«, »Mich dürstet« und andere in der Christuspartie machen einen ausserordentlich mächtigen und schönen Eindruck.

Orlando Lasso. Jac. Reiner. S. Besler. A. Scandelli.

Wichtiger als diese blosse Vermischung von Choral- und Motettenstyl, welche in der Passion nur selten gebraucht, dagegen aber bei der Composition der Auferstehungsgeschichte die normale Form wurde, war die Wirkung, welche die Motettenpassion im eigenen Hause der Choralpassion selbst äusserte. Am stärksten macht sich dieselbe zunächst in den Sätzen der turbae, den eigentlichen Chorsätzen, bemerkbar. Besonders wird die Melodik viel reicher. Der erste Componist, an dessen Choralpassionen man diese Beobachtung machen kann, ist der Freund und musikalische Mitarbeiter Luther's: der Torgauer Capellmeister Joh. Walter. Seine dritte Passion, im Jahre 1552 componirt, im Text der sogenannten seit Obrecht für die Passion gern benutzten Evangelienharmonie folgend, bringt namentlich in den Sätzen »Gott grüss dich, lieber Judenkönig«, »Kreuzige« und »Andren hat er geholfen« Tonbilder, die in ihrer Anschaulichkeit jeden Vergleich mit dem Style in der alten Choralpassion verbieten. Auf einer ähnlichen Stufe, welche man immerhin schon dramatisch nennen könnte,

Joh. Walter.

stehen die meisten Chorsätze in der Matthäuspassion, welche Keuchenthal's Gesangbuch (1573) enthält. Keuchenthal. Nur in den Schlüssen folgen sie einer fertigen Schablone. Auch der vorhin schon genannte S. Besler*) S. Besler. hat in seinen vier Passionen, welche i. J. 1611 gedruckt sind, einzelne Chöre im freieren Style. Bemerkenswerth sind in der Matthäuspassion die Nummern: »Herr, bin ich's?«, »Weissage uns«, »Wer ist's, der dich schlug«, in denen grosse Intervalle und Pausen in der Declamation viel wirken, und neben diesen die ganz kurzen Sätze: »Barrabam« und »Er rufet den Elias«. Wie schon aus der Oberstimme zu ersehen:



hat Besler in den letzteren einen Zug des Bedauerns gelegt. In der Passion nach Marcus ist ebenfalls der Chor »Herr, bin ich's« beachtenswerth, in der nach Lucas besonders die Nummer »Herr, sollen wir mit dem Schwert drein schlagen?« welcher durch rhythmische Mittel (Pausen und Syncopen) ein trotziger Ausdruck gegeben ist. In der Passion nach Johannes wirkt das »Kreuzige« durch die spannenden Fermaten mächtig.

Das bedeutendste, was vor den entsprechenden Werken von Heinrich Schütz innerhalb der Choralpassion an Naturwahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks im Chorsatz bis jetzt bekannt geworden ist, das haben zwei Thüringer Cantoren geleistet, der Weimar'sche M. Vulpius in seiner Matthäuspassion (1613) und Christoph M. Vulpius. Schultz in Delitzsch in einer Lucaspassion vom Jahre Chr. Schultz. 1653. Beide lösen schwierige Declamationsaufgaben mit grosser Leichtigkeit. Einfach und natürlich trifft Vulpius

*) Nach Kade (a. a. O.) ist es wahrscheinlich, dass Besler diese Passionen nicht selbständig componirt, sondern nur aus älteren Werken, Drucken und (mittlerweile verloren gegangenen) Handschriften entnommen und bearbeitet hat. Neben Besler wird auch Stephani von Kade aus der Reihe der Componisten in die der »Herausgeber und Compilatoren« verwiesen.

z. B. den Ton gleichgültiger Frivolität in dem Sätzchen der Hohenpriester und Aeltesten:



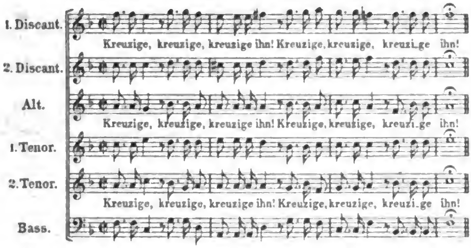
Schultz den der naiven Verwunderung in der Rede des versammelten Rathes:



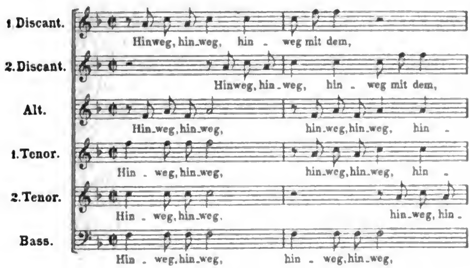
Besonders auffallend ist aber die Sicherheit, mit welcher diese Tonsetzer in ihren kurzen Chorsätzen den Fanatismus der Menge gezeichnet haben. Das »Barrabam« bei Vulpius jagt in hoher Stimmlage in überstürzenden Rhythmen hin. Noch bedeutender ist sein »Lass ihn kreuzigen«, für das er Discant und Tenor verdoppelt, wie er nach der anderen Seite seinen von vornherein vierstimmigen Satz gegebenen Falls auch zusammenzieht, bei der Vernehmung der falschen Zeugen z. B. in einen zweistimmigen. Der sechsstimmige Satz: »Lass ihn kreuzigen« sieht aus wie folgt



Mit einer noch wilderen Entschiedenheit herrschen die Juden bei Schultz dem Landpfleger zu:



Etwas gemächlicher und kaltblütiger ist das dem letzten Satze vorausgehende





Es ist nicht alles reif und schön in diesen Sätzchen. Die einzelnen Stimmen gehen zuweilen steif und gewungen, und uns, die wir der lateinischen Zeit fern stehen, stören undeutsche Sylbenbetonungen wie die am Schlusse des Vulpius'schen Satzes empfindlich. Aber es liegt doch entschiedener Situationscharakter in diesen Chören, und wir glauben nichts herein zu interpretiren, wenn wir in der etwas übertriebenen Beweglichkeit auch das besondere jüdische Element angedeutet erblicken. Diese Gabe, sich realistisch auszudrücken, welche die Mehrzahl der deutschen Musiker in Italien aufsuchten, erwarben sich jene Thüringer in ihrer Heimath. In den thüringischen Currendengesängen jener Zeit bildet dieser weltliche, realistische Zug ein kennzeichnendes Merkmal. Auch Sebastian Bach ist durch diese Schule gegangen, und es wird wohl mehr als blosser Zufall sein, wenn seine Matthäuspassion in den Chorstellen »So steig herab vom Kreuz«, »Anderen hat er geholfen«, Er rufet den Elias« in kleinen und grösseren Zügen mit Vulpius Aehnlichkeit zeigt.

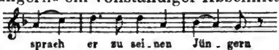
Ausser den durch den Bibeltext selbst gegebenen Chorsätzen, haben die Choralpassionen alle noch zwei Zusätze, welche in der Regel ebenfalls mehrstimmig gegeben wurden. Der erste ist der Introitus, auch Präfation

genannt, eine kurze feierliche Einleitung mit dem Wortlaut »Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es St. Matthäus (Marcus, Lucas, Johannes — oder die vier Evangelisten) beschreibet«. Dieser kurze Ueberschriftenstyl wird zuweilen durch ein vorausgeschicktes »höret an« in einen Aufforderungssatz umgestaltet. In der lakonischen Fassung sowohl, wie in der erweiterten kommt der Introitus bekanntlich auch vor anderen liturgischen Stücken vor. Händel hat diesen feierlichen Brauch im »Israel in Egypten« bei dem Lobgesang der Kinder Israel ins Oratorium hinübergenommen. Der zweite Zusatz war die sogenannte Gratiarum actio, auch Conclusio genannt, ein die Stelle des Respons vertretender Schlussgesang über die Worte »Dank sei unserem Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle« oder ähnliche. Die Gratiarum actio fehlt häufig, in katholischen Choralpassionen sehr oft; der Introitus dagegen nie. Wohl aber ist er häufig dem Evangelisten allein im Choralton übertragen, so auch in der Walter'schen Passion vom Jahre 1552. Wenn aber in den Choralpassionen, welche in den biblischen Chören den alten Styl verlassen haben, die beiden Zusätze da und mehrstimmig componirt sind, so zeigen sie ebenfalls die Einwirkung der Motettenpassion und zwar sie ganz besonders durch reichere Einmischung von Coloraturen und Melismen.

Diejenigen Componisten, welche in den Chorsätzen der Choralpassion über den alten Styl hinausgingen, haben auch in den Recitativen sich mannigfache sinnreiche Abweichungen vom Lectionenton erlaubt. Auch hier ist Walter wieder der Erste. Manche neue Wendungen, die er dem Evangelisten und den Nebenpersonen giebt, können auf Rechnung des römischen Passionstons gesetzt werden. Die ganze Haltung der Christuspartie geht aber über den Einfluss eines solchen Vorbildes hinaus; sie ist das Werk einer starken eigenen künstlerischen Anschauung. Wir dürfen Walter auch nach einer anderen Richtung einen reformatorischen Schritt in der Geschichte der Choralpassion zuschreiben. Er fügte

den herkömmlichen drei Solisten einen vierten hinzu: einen Sopran, welcher dem ehemaligen Vertreter der sämmtlichen Nebenpartien, dem falsettirenden Succentor die Mägde, die Thürhüterin und seltsamer Weise auch den Hohenpriester abnahm. Es ist nicht das einzige Mal, dass in der Geschichte der Musik gegen die dramatische Wahrscheinlichkeit verstossen worden ist. Da die Kunstmusik des 16. Jahrhunderts weit davon entfernt war, Männer und Frauen nach dem Stimmklang zu scheiden, fand Walter's Passionssopran durchaus nicht schnelle Zustimmung; die Magd blieb bis tief ins siebzehnte Jahrhundert hinein noch Eigenthum des Falsettisten.

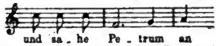
Vereinzelte liebevolle Züge im Recitativ fehlen auch in solchen Choralpassionen nicht, die im Allgemeinen streng im vorgeschriebenen Tone gehalten sind. So hat z. B. Lossius eine unverkennbar freundliche Wendung am Anfang seines Werkes für das Wort discipuli (Schüler). Auch bei Keuchenthal stellt sich an demselben Orte »sprach er zu seinen Jüngern« ein vollständiger Abschnitt herzlichen deutschen Liedgesanges ein:



Und fast genau so singt auch S. Besler in seiner Matthäuspassion diese Worte. Bei ihm ist das Bestreben, wichtige Einzelheiten in Handlung und Rede der Solopersonen aus dem Choraltone herauszuheben, schon ein grundsätzliches. Er verlässt bei bedeutenden Worten wie »tödten« und »kreuzigen« den gleichen Ton der Declamation, er lässt den Evangelisten die Betrübniss der Jünger mit einem kurzen melodischen Striche malen, sein Pilatus (in der Johannespassion) ruft von Rührung und Bewunderung ergriffen: »Sehet, welch ein Mensch«; Besler sagt sich sogar von den Schlussfällen des Evangelisten los, welche Andere nie antasten. Namentlich die Christuspartie hat in allen Passionen Besler's Abschnitte, in denen der Choralton ganz vergessen ist. Das »Petre, ich sage dir« in der Lucaspassion, die Einsetzungsworte in dieser, wie auch in Besler's Matthäuspassion, sind musterhafte

Beispiele eines schönen, gehaltvollen. einfach würdigen Gesangstyls.

Auch Vulpius und Schultz bauen den Choralton in den Recitativen melodisch aus, sie geben logische Accente mit Wechselnoten und gestalten in Schlüssen und auch in Einsätzen frei ohne Rücksicht auf das Herkommen. Letzteres thut besonders Schultz, der bereits im Begriffe steht, Aeusserlichkeiten der Geschichte malen zu wollen, z. B. 

. Gerade für Petrus wenn er anfängt zeigt sich in den Sünden gegen den Choralton ein besonderes gutherziges Interesse. Bei Schultz heisst es: »Der Herr wandte sich 

. In der Lucaspassion von Schütz ist dieselbe Stelle (mit Ausnahme einer unbedeutenden Note im Auftact) genau so componirt; doch aber bleibt die Wirkung gering, weil das Motiv schon vorher verbraucht ist.

H. Schütz.

Mit Heinrich Schütz sind wir bei demjenigen Künstler angekommen, welcher alle die bisherigen Versuche, im Schema der Choralpassion musikalisch reicheren Ausdruck zu gewinnen, bis ans Ende führte. Die Passionen von Schütz hängen mit den Choralpassionen äusserlich insofern noch zusammen, als sie sich auf die zwei hergebrachten musikalischen Formen beschränken: den unbegleiteten Einzelgesang für den Evangelisten und die Sololoquenten und den unbegleiteten Chorsatz für die turbae. Innerlich aber hat Schütz mit der Gattung nahezu gebrochen. Seine Einzelgesänge stehen dem modernen Recitative viel näher als dem vorgeschriebenen Lectionston, seine Chöre sind schlechtweg dramatisch und nicht etwa blos, wie bei Vulpius, Schultz und anderen Vorgängern, hier und da, sondern grundsätzlich vom Anfang des Evangeliums bis zum Schluss. Sie sind im engsten Anschluss an Charakter von Personen und Situation ersonnen, sie zeichnen aufs Feinste und Schärfste Alles, was bei den augenblicklichen Aeusserungen der Parteien in Betracht kommt, sie geben Leidenschaften

und Stimmungen mit fortwährendem Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen wieder, sogar mit Berücksichtigung äusserlicher Dinge, wie die gesellschaftliche Stellung, die zwischen den Sprechern liegt und dem, welchem die Rede gilt. Sie lassen endlich den Grundton, durch welchen sich die Berichte der einzelnen Evangelisten unterscheiden, jedesmal in besonderen Färbungen der Musik durchklingen. Und das Alles in einem einfach belebten Style, wie er für den vierstimmigen Chorsatz kaum natürlicher sein kann.

In der jüngst vollendeten, von Ph. Spitta redigirten, Gesammtausgabe der Werke von Heinrich Schütz*), von deren praktischer Benutzung wir viel Segen für die weitere Entwickelung der Tonkunst erwarten dürfen, stehen die vier Passionen im ersten Bande gedruckt. Aber gerade die Passionen sind schon fast zwei Jahrzehnte vor dieser Gesammtausgabe, allerdings nicht originalgetreu und vollständig, wieder bekannt und in die Praxis eingefügt worden und zwar in einer Bearbeitung von Carl Riedel**), welcher nach Art der Evangelienharmonie Sologesänge und Chöre aus allen 4 Passionen zu einem neuen Ganzen aneinandergereiht und mit Orgelbegleitung versehen hat. Trotz der Bedenken, welche gegen ihre Methode — am stärksten von M. Hauptmann — erhoben worden sind, ist diese Bearbeitung für zahlreiche Aufführungen benutzt worden; in ihr und durch sie ist Schütz in grossen und kleinen Städten Deutschlands wieder als eine bedeutende Erscheinung der deutschen Musikgeschichte bekannt geworden, und Carl Riedel wird das Verdienst bleiben, dass er in einer Zeit, in welcher der historische Sinn noch schlummerte, für einen unserer besten alten Tonmeister einen zwar nicht ganz correcten, aber erfolgreichen Sieg gewonnen hat. Die

---

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

**) Leipzig, E. W. Fritzsch.

Matthäuspassion allein ist neuerdings von Arnold Mendelssohn in einer nach Riedel'scher Art modernisirenden Bearbeitung herausgegeben worden. Mendelssohn hat die Schütz'sche Choralrecitation in begleitetes Recitativ verwandelt und auch bei den Chören gehen Orgel oder Clavier mit. Diesen Versuchen*) gegenüber ist die Thatsache beachtenswerth, dass in den letzten Jahren in der Leipziger Luther-Kirche Schütz'sche Passionen originalgetreu im Gottesdienst aufgeführt worden sind und an dieser Stelle, für die sie bestimmt sind, erbaulich gewirkt haben.

Aus dem Lebenslauf, welchen der Oberhofprediger Geier in Dresden der Leichenrede auf den Componisten hinzufügte, wissen wir, dass Schütz drei seiner Passionen im hohen Alter geschrieben hat. Zwei von diesen drei sind in der Matthäuspassion und der Johannespassion der Gesammtausgabe festgestellt. Für die erstere liegt handschriftlich 1666, für die andere 1665 als Entstehungsjahr vor. Aus guten Gründen wird die Lucaspassion ein gutes Stück vor diese beiden Werke gesetzt werden müssen. Die Matthäuspassion gilt unter diesen dreien für die bedeutendste wegen ihrer »Recitative«. Dem modernen Hörer, welcher für den unbegleiteten Sologesang mangelhaft oder gar nicht geschult ist, werden allerdings diese Recitative zunächst mehr fremdartig und eintönig als gehaltvoll vorkommen. Ja, es würde verfehlt sein, in Abrede zu stellen, dass diese Recitative auch kunstgeschichtlich stets die Bedeutung eines Experimentes behalten werden, eines Versuches, zwischen zwei ganz entgegengesetzten Stylarten, der neuen Monodie der Italiener und dem alten Choralton, einen Mittelweg zu finden. Es

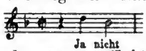
H. Schütz, Matthäuspassion.

*) Auch Friedrich Spitta (der Bruder des Bachbiographen), der die Passionen von Schütz in einer besonderen Monographie behandelt hat, hält die Beigabe einer Begleitung für ein nothwendiges »Zugeständniss« an die Gegenwart.

ist ein neuer Geist, aber in der alten Form! Das ist wohl sicher: Jeder, der sich in diese Sologesänge tiefer einlebt, sie im richtigen, nicht im verschleppten Tempo hört, der wird in ihnen den Griffel eines grossen Künstlers spüren und mit Bewunderung sehen, wie viel Schütz innerhalb eines äusserst gebundenen Styls und mit ganz beschränkten Mitteln angedeutet oder klar ausgedrückt hat. Am schnellsten fallen die malerischen Einzelheiten ins Auge, welche der bildliche Gehalt von Worten und Sätzen dem Tonsetzer in die Feder geführt hat. Tiefer liegen die bedeutenden Züge bewegten Mitempfindens, an welchen namentlich die Partie des Evangelisten ausserordentlich reich ist. Er weiss uns zu rühren und zu spannen. Einmal unterbricht er den Choralton mit wenigen herzlichen Gesangnoten, ein andermal verlässt er ihn ganz, um in motivischen Steigerungen, die den speciellen Einfluss Monteverdi's deutlich zeigen, die besondere Wichtigkeit eines dramatischen Vorgangs entsprechend wiederzugeben. Interessant ist es auch, wie der Evangelist in vielen Schlüssen seiner Erzählung den inneren Ton der folgenden Reden vorbereitet. Die übrigen Einzelpersonen der Leidensgeschichte sind mit kurzen genialen Strichen hingestellt. Christus in der Matthäuspassion: ernst, in edler Wehmuth, trauernd; Petrus: weich, erreglich; Pilatus: freundlich gemessen; Caiphas: gespreizt; Judas keck, vordringlich frivol.

Schärfer als Besler und andere Tonsetzer, welche die Passion mehrmals nach den verschiedenen Berichten der Evangelisten componirt haben, hat Schütz jedes Evangelium durch eine besondere Tonart zu zeichnen gesucht. Seine Passion nach Matthäus hat die dorische. Der Introitus bringt deren Wesen eindringlich zum Ausdruck; hervorstechend ist die Verwendung des C moll-Accords; sein schmerzlicher Klang wird durch die eingefügte Vorhaltsdissonanz noch herber. Schützens Einleitungsgesänge sind in den anderen Passionen länger als bei seinen Vorgängern; der nach Matthäus macht hierin eine Ausnahme, zeigt aber im Charakter die allen gemeinsame Mischung

von choralartig anklingender kirchlicher Musik und beschreibender Beweglichkeit ebenfalls.

Der Evangelist beginnt nur wenig von dem Style des Choraltons verschieden. Erst am Schlusse wird seine Erzählung individuell belebt. Christi Rede klingt trüb, an einzelnen Stellen klagend. Nach ihr nimmt das Recitativ des Evangelisten einen lebhafteren Charakter an: er sieht die Dämonen des Passionsdramas nahen: die Hohenpriester und Schriftgelehrten beginnen ihren ersten Chor »Ja nicht auf das Fest«. Schütz zeichnet sie als kluge, wohl berechnende Männer. Wie in den meisten der Passionschöre stützt sich Ausdruck und Charakter auf ein kurzes Hauptmotiv, welches die Stimmen sehr frei, lebendig und natürlich unter einander vertheilen: Es ist hier das kurze: 

welches der Tenor zuerst anhebt. Anfang und Schlusstheil des nur 15 Takte betragenden Satzes sind über diese zwei Noten aufgebaut, in der Mitte steht eine Episode erregterer Natur, in welcher die Hohenpriester und Gelehrten ihrer Besorgniss wegen des Aufstandes einen halb launigen Ausdruck geben. Ihr Motiv kehrt in dem gleichen Chore der Marcuspassion bei dem Worte »Aufruhr« wieder. In dem folgenden Recitative ist die Stelle von besonderer Schönheit, an welcher der Evangelist malt, wie das Weib das köstliche Wasser auf Jesus Haupt ausgiesst. Die jetzt anschliessenden zwei Chöre der Jünger: »Wozu dienet dieser Unrath«, »Wo willst du, dass wir dir bereiten«, haben einen harten, trockenen, nahezu unfreundlichen Zug, der gegen den innigen Ton, welchen Schütz den Jüngern in den anderen Evangelien gegeben hat, ganz auffällig absticht. Der Grund für diese Auffassung des Componisten liegt in der Gethsemanescene. Denn gerade Matthäus schildert in dieser mit viel grösserem Nachdruck als die anderen Evangelisten das Verhalten der Jünger als unrühmlich, gleichgültig und lieblos. Der dritte Chor »Herr, bin ich's« bringt eine Wendung; aus seinem Schlusse klingt die Liebe. Er ist trotz seiner Kürze (7 Takte) ein Meisterstück der

Seelenmalerei und schildert ergreifend den Uebergang von Verlegenheit zu herzlicher Wärme. Aus den Recitativen. welche diesen Chören vorausgehen, tritt besonders die Partie des Judas hervor, »Was wollt ihr mir geben«. Der Verräther macht den Hohenpriestern sein Angebot in der freudigen, prahlerischen Aufregung eines eitlen Patrons. der einen besonders glücklichen Gedanken zu haben glaubt. Die Wiederholung des »Ich« ist hierfür bezeichnend. Nur ganz am Schlusse lässt er merken, dass er in dem Handel doch etwas Dunkles fühlt. Den herausfordernden Ton tragen auch die Worte, mit denen Judas die feierlich trübe Anklage gegen den »Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verrathen wird« beantwortet: »Bin ich's, bin ich's, Rabbi?« Die Wiederholungen von Worten und Sätzen und die entschiedenen Melodieschritte wie in der Partie des Judas, kommen so bei keinem der übrigen Colloquenten vor. Den Schluss dieser Scene bilden die Einsetzungsworte, deren liturgischer feierlicher Ton in den Erläuterungssätzen Jesu »Ich sage Euch, ich werde von nun an von dem Gewächs des Weinstocks nicht mehr trinken« ein wehmüthiges Nachspiel erhält. In der kurzen Scene am Oelberg sind die innig herzlichen Worte des Petrus »Und wenn ich mit dir sterben müsste etc.« von besonderem Eindruck. Der nun folgende längere Abschnitt: Jesu auf Gethsemane behandelnd, ist eine der bedeutendsten Partien in dem Recitativtheile der Matthäuspassion. Der Evangelist schildert hier einzelne Züge (wie Christus zum Gebete hinfällt, wie er enttäuscht ist, die Jünger schlafend zu finden) in besonders anschaulichen Tonwendungen. und aus seinem ganzen Vortrage spricht die tiefste und lebendigste Theilnahme. Aus den Reden Christi klingt eine schmerzliche Resignation; von hervorragendem Eindruck ist der Schluss »Stehet auf, lasst uns gehen«, in welchem die muthige Fassung mit der Verzweifelung ringt.

Aus der Scene, wo Jesus verhaftet und zu Caiphas geführt wird, ist die Stelle in der Erzählung des Evan-

gelisten hervorzuheben, welche von dem Angriff auf den Knecht des Hohenpriesters berichtet.

Die Worte der beiden falschen Zeugen sind in einem Canon wiedergegeben, welcher in der ersten Hälfte die obere Secunde, in der zweiten die untere einhält. Ohne Zweifel hat Schütz die Form des Canons als ein scharfes Mittel der Charakteristik gewählt. Die übertrieben feierlich einsetzende und dann zwischen Schwulst und Leichtfertigkeit einherschwankende Aussage wird durch das mechanische Mit- und Nachplappern des zweiten Zeugen doppelt widerwärtig und lächerlich.

Die Antworten, welche Christus dem Hohenpriester Caiphas giebt, tragen einen Ton vornehmer Ruhe und Hoheit, welcher, verglichen mit der Stimmung, die in Jesu Reden auf Gethsemane zum Ausdruk kam, sofort verständlich sein muss. Der Chor der Schriftgelehrten und Aeltesten. »Er ist des Todes schuldig« zeigt nichts von der Erregung und der Bitterkeit, welche man in diesen Worten erwarten könnte. Dieses Urtheil wird vielmehr in dem leichten Tone eingesetzt, mit dem man etwas ganz Selbstverständliches zu sagen pflegt. Schützens Absicht geht hier, wie das auch schon in der Nummer der falschen Zeugen der Fall war, darauf hin, in dem Verhalten der Ankläger das abgekartete Spiel durchmerken zu lassen. Das ganze Verhör über nehmen sie die Sache vorwiegend leicht, kurz und mit einem brutalen Humor. Am stechendsten drückt diesen der nächste Chor aus: »Weissage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?« In roher Lustigkeit tänzelnd fängt er an, dann wird der Titel »Christe« höhnisch feierlich in breiten Rhythmen gegeben. In quälerischen Steigerungen wiederholen sie die trocken stylisirte Frage »wer ist es, der dich schlug«, und um den Ganzen die Krone aufzusetzen, heucheln sie aufhörend auch noch Mitleid. Man wäre kaum verwundert, diesen Chor noch durch einen Takt nackten Gelächters verlängert zu sehen. Das zwischen diesen beiden Chören liegende kurze Recitativ des Evangelisten hat den Ton tiefer Betrübniss.

Die Scene von Petri Verleugnung ist als besondere Episode auch in der Tonart kenntlich gemacht. Der F dur-Einsatz bei den Worten »Petrus aber sass draussen« nach dem A dur-Schluss des letzten Chors führt anschaulich aus dem Palast hinaus. Ueber der Partie des Evangelisten liegt in dieser ganzen Scene ein Ton der Verwunderung und des Bedauerns. Das letztere findet seinen grössten Ausdruck am Schlusse, wo der Hahn gekräht hat und Petrus bitterlich weint. In den Reden Petri wird man die steigende Aufregung beobachten können; seine dritte Betheuerung: »Ich kenne des Menschen nicht« setzt er forcirt mit hohem Ton ein. Aus der Reihe der Belastungszeugen des Jüngers tritt natürlich der Chor am meisten hervor. Derselbe setzt das »Wahrlich« mit breitem und entscheidendem Nachdruk ein, die Worte »du bist auch einer von denen« sind leicht hin gegeben, wie des Beweises und der Erörterung nicht bedürftig.

In der kurzen Episode, welche die Reue und den Selbstmord des Judas enthält, sind zunächst die Worte des Judas selbst sehr bemerkenswerth. Wie kleinlaut klingt das »Ich habe übel gethan« gegen das frühere »Was wollt ihr mir geben« des unglücklichen Thors. Der Ausdruck auf dem Worte »übel« und der Schluss hat etwas Versöhnendes. Die Hohenpriester behandeln den Zwischenfall mit mühsam erheuchelter Gleichgültigkeit. Das schnelle vorzeitige Abschliessen auf »Was geht uns das an«, die Fortsetzung, die sich in übereinanderstürzenden kurzen Imitationen des »Da siehe du zu« weiter hilft, sind bezeichnend. In dem zweiten Chor »Es taugt nicht« ist die Verlegenheit noch ersichtlicher; aus dem halb schauerlichen Schlusse »denn es ist Blutgeld« spricht das böse Gewissen.

Der langen Scene, wo Christus vor Pilatus steht und der Landpfleger mit den Juden über Freigebnng verhandelt, hat Schütz durch die Tonschlüsse in den Partien des Evangelisten und des Pilatus einen spannenden Charakter zu geben versucht. Einen für Uneingeweihte fasslicheren Anhalt gewinnt sie mit dem Eintritt der

Chöre, in denen zum ersten Male das Volk der Juden das Wort nimmt. Schütz schreibt: »der ganze Haufe«. Der erste Chor »Barrabam« hat nichts von Fanatismus, aber etwas Uebermuth und er giebt das unruhige Bild einer Menge, in welcher der Eine vom Anderen gereizt und in einen äusserlichen Eifer hineingedrängt wird. In dem nach einem kurzen Recitative wiederholten »Lass ihn kreuzigen« tritt dieser Uebermuth noch stärker hervor; besonders frivol und hart klingt das kurz und schnell herausgestossene Wort »kreuzigen«. Nachdem Pilatus sehr ausdrucksvoll und bewegt erklärt »Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten«, nimmt der Haufe das eigene Wort des Pilatus »Sein Blut« mit einem Nachdruck auf, der in seiner höhnischen Breite etwas Beleidigendes hat. Die parodirende Absicht wird durch den hastig hingeworfenen Vortrag des Nachsatzes »komme über uns« noch deutlicher. Die Partie des Evangelisten, welche den Spottchor der Kriegsknechte einleitet, ist hervorragend reich an malerischen Wendungen: Das Geisseln, das Kreuzigen ist in kurzen Tonbiegungen angedeutet, das Umlegen des Purpurmantels, das Flechten und Aufsetzen der Dornenkrone, das Kniebeugen in breiteren Melodiezügen ausgeführt. Der Spottchor selbst bewegt sich wieder in Contrasten: gesuchte Feierlichkeit wechselt im »Gegrüsset« mit lächerlicher Beweglichkeit; mit nicht misszuverstehender Realistik zischt das »du, du« schneidend hinein. Von hier an bis zum Ende Jesu nimmt der Bericht des Evangelisten einen aufgeregten Ton an; die Melodik hebt die Einzelheiten der Vorgänge nachdrücklich heraus und wird zuweilen ganz modern. Vollständig leidenschaftlich, wie vom wilden Schmerz gepackt, singt der Evangelist namentlich die Worte: »Aber Jesus schrie abermals laut und verschied«. Ein guter Sänger, welcher die nöthigen Pausen einschaltet, wird mit dieser Stelle erschüttern. Auch die Schilderung von dem Zerreissen des Vorhangs und dem Erdbeben ist höchst dramatisch. Den Höhepunkt in dem recitativischen Theil der Kreuzigungsscene, ja wohl der ganzen

Matthäuspassion bildet aber, dem alten Brauch der Choralpassion entsprechend, das »Eli« Christi. Es hat folgende Fassung*):



Es kann kein einfacheres und sprechenderes Bild der Seelennoth geben, als diese mühsame Melodie: der naturwahre Ausdruck der letzten um Hülfe ringenden Kraftanstrengung und des letzten stossweisen Ermattens und Erlöschens.

In den Chören, welche die Hohenpriester, Schriftgelehrten und die Juden während der Kreuzigungsscene singen, ist der leichtfertige Ton einem ernsteren gewichen. Am freiesten treiben sie ihren Spott noch am Schlusse von »Anderen hat er geholfen« mit den parodirenden Wiederholungen des »Ich«. Am schärfsten kommt die in der Stimmung und Gesinnung der Menge eingetretene Wendung zum Ausdruck in dem Chor des »Hauptmann sammt den Kriegsknechten« bei den Einsatzworten: »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«. Der Schreck des Erdbebens lässt sie ihr Glaubensbekenntniss in wirren Tönen sprechen. Auch die Haltung der Hohenpriester gegen den Pilatus ist eine andere geworden, als sie in der Verhörscene war. Ohne jeden herausfordernden Beiklang, aber mit wohl studirter Betonung und künstlicher Ruhe, tragen sie ihm das Verlangen, das Grab zu verwahren, vor.

An Stelle der üblichen Conclusio, der Gratiarum actio mit ihren stehenden Textworten: »Dank sei unsrem Herrn etc.« hat Schütz einen Gesangbuchvers genommen, die letzte Strophe des Liedes: »Ach, wir armen Sünder!« Die Melodie dieses Chorals hat er jedoch nicht benutzt, sondern zu dem »Ehre sei dir, Christe« etc. eine freie

---

*) Wir folgen hier der Notenübertragung von A. Mendelssohn.

und sehr reiche Musik gesetzt, wie man sie in keinem Schlusssatze der früheren Choralpassionen kennt und wie man sie an dieser Stelle auch in den anderen Passionen von Schütz selbst nicht wiederfindet. Die erste Hälfte des, mit dem bisherigen Brauch verglichen, aussergewöhnlich langen Satzes ist declamatorisch mit kurzer Betonung einzelner Textbilder: wie Todesleiden, ewige Herrschaft. Mit den Litaneiworten »hilf uns armen Sündern« schlägt aber der Chor einen innigen melodischen Weg ein, der über die Höhe freudiger Glaubensbegeisterung in das Gebiet frommer Zuversicht und Hoffnung ausmündet.

Schützens Lucaspassion ist wahrscheinlich bedeutend älter als die Passionen nach Matthäus und Johannes. Wenn die inneren Eigenschaften eines Musikwerks genügten, um sein Alter zu bestimmen, so dürfte man geneigt sein, diese Passion in die Jugendzeit des Componisten zu setzen, wenigstens soweit es sich um die Partie des Evangelisten handelt; denn dessen Recitative halten mit denen in der Johannes- oder gar Matthäuspassion keinen Vergleich aus; ja sie verfehlen sogar vielfach den Charakter der Erzählung. Schützens unleugbar feines Gefühl für Styl und Wesen der einzelnen Evangelisten und die Thatsache, dass Lucas grelle Einzelheiten der Leidensgeschichte übergeht, dass er freundliche Episoden berichtet, welche die anderen Evangelisten nur flüchtig berühren oder gar nicht, dass im Ganzen über seinem Berichte ein Ton der Milde liegt, — diese Umstände alle reichen nicht aus, um das halb vergnügliche, verbindliche Gesicht zu erklären, mit welchem der Evangelist in Schützens Lucaspassion seinen Bericht vorträgt. Schütz ist hier auf halbem Wege stehen geblieben. Er glaubte im Wesentlichen den Choralton beibehalten zu dürfen und hielt es für genügend, wenn er demselben noch einige typische Züge hinzufügte. Diese Zuthat von Typen hat aber mehr entstellend als bereichernd gewirkt; namentlich ist es der dem alten choralmässigen a-c neu angetraut höhere Terzengang c d e c, **H. Schütz, Lucaspassion.**

der in seiner übermässig häufigen Verwendung dem Vortrag des Evangelisten den unpassenden wohlbefriedigten Grundton giebt. Einzelne Stellen in dem Berichte des Evangelisten stehen über dieser geringen Stufe. Es sind vorwiegend solche, die kleinere Malereien bei geeigneten Worten (fürchten, kreuzigen etc.) enthalten. Ein grösserer Abschnitt freien und bewegten Vortrags findet sich bei der Gebetsscene am Oelberg: »Es erschien ihm aber ein Engel etc.«

Ganz anders als der Evangelist sind die anderen Soliloquenten ausgearbeitet. Ueber alle ragen die Reden Jesu hervor, obwohl auch sie an einzelnen Choralschlüssen festhalten. Sie sind in einem weichen liebevollen Ton gehalten, welcher namentlich in den Gesprächen mit den Jüngern rührend wirkt. So spricht der ältere Bruder, wenn er in der Stunde des Abschieds denen noch einmal die ganze Herzlichkeit erweisen will, die seiner Sorge anvertraut waren. Dieser weiche zusprechende Ton macht einem ernsteren Platz, wenn Christus dem Petrus den Abfall und den Verrath vorhersagt. Wehmuth und Trauer klingt aus Jesu Gebet zum Vater, Vorwurf aus der Anrede an Judas, Hoheit aus den Worten, mit denen er den Hohenpriestern entgegentritt. Aber von der düsteren und schwülen Stimmung, welche in der Matthäuspassion die Reden des Heilands beherrscht, ist hier nirgends eine Spur. Der bedeutendste und reichste Abschnitt der Christuspartie in der Lucaspassion ist die Rede an die nach Golgatha folgenden Weiber: »Ihr Töchter von Jerusalem etc.«

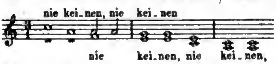
Bei den Nebenpersonen ist der grösste Theil ausdrucksvoller Declamation auf Pilatus gefallen. Hervorragend ist die Stelle, wo er auf das erregte »Kreuzige« der Juden ebenso erregt fragt: »Was hat denn dieser Uebels gethan?« Dass Schütz auf diesen Abschnitt besonderen Werth gelegt, ersieht man daraus, dass er ihm ausnahmsweise eine Vortragsbezeichnung (bei den Worten: »des Todes« steht: adagio) überschrieb.

Als den werthvollsten Theil der Lucaspassion wird man jedoch die Chöre zu betrachten haben.

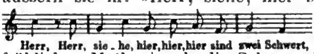
Diejenigen der Jünger bilden mit den Reden Jesu zusammengefasst eine liebliche Idylle. Diese Jünger sind Gestalten, welche in dem ganzen Zauber liebenswürdiger, jugendlicher Naivetät vor uns hintreten: Es klingt etwas Kindliches aus der Zuneigung und Anhänglichkeit, mit welcher sie Jesu fragen: »Wo willt du, dass wir etc.«



aus der ahnungslosen Einfachheit, mit welcher sie versichern, dass sie »Nie keinen Mangel



gelitten. Und als Christus ihnen die kommende Gefahr angedeutet hat, da äussern sie in: »Herr, siehe, hier sind zwei Schwert«



nicht Sorge, sondern lediglich einen fröhlichen Muth; ja als die Schaar, die Jesum gefangen nehmen will, schon vor ihnen steht, fassen sie die Situation in ihrem munter rüstigen: »Herr, sollen wir mit dem Schwert drein schlagen«



nicht von einer gefährlichen Seite auf, sondern im Lichte eines erfreulichen ritterlichen Abenteuers.

Die Juden, welche Jesum mit ihrem: »Weissage, wer ist's, der dich schlug« verhöhnen, machen den Eindruck irregeleiteter Tölpel. Ihr Spott kommt in schwerfälligem Rhythmus zu Tage. In der Matthäuspassion fallen dieselben Worte auf einen späteren Zeitpunkt und finden eine bereits erregte Masse.

Die Chöre der Hohenpriester und Schriftgelehrten, welche, fünf an der Zahl, nur durch kurze Recitative auseinandergehalten werden, sind als eine geschlossene Gruppe zu betrachten. Mit scheinheiliger Freundlichkeit, wie unverfänglich und wie mit wohlwollender Dringlichkeit fragen sie zuerst: »Bist du Christus, sage es uns«. Ueber die Antwort Christi verwundert und leicht geärgert, stellen sie dieselbe Frage nochmals, aber in einem umständlicheren und wichtigeren Ton mit dem zweiten Chor:

»Bist du denn Gottes Sohn?« Als Christus bejaht hat, kommt nun der wahre Charakter dieser bisher liebenswürdigen Fragesteller zum Vorschein: Mit platter und gemeiner Heftigkeit setzt der dritte Chor ein: »Was dürfen wir weiter Zeugniss« und in gleichem Tone geht es nun weiter. Mit prahlerischer Entschiedenheit erklären sie dem Landpfleger: »Diesen finden wir, dass er das Volk abwende«, und als Pilatus sich eine Einwendung erlaubt hat, vergessen sie ganz, dass sie den Statthalter des Kaisers vor sich haben. Der betreffende Schlusschor: »Er hat das Volk erregt« setzt im Ton des sich überstürzenden Eifers ein. Der Trugschluss im zweiten Tacte drückt das sehr anschaulich aus. Nun erst bemühen sich die Aufgeregten um eine passendere Redeweise und überbieten sich in ruhigen Versicherungen. Am Schlusse des vierten Chors dieser Gruppe fällt es auf, dass bei den Worten »und spricht: er sei Christus, der König« ein feierlicher Styl eintritt. Friedrich Spitta*) hat mit Glück den Grund dieser Wendung in der von Schütz dem griechischen Text entnommenen Lesart »der König« aufgefunden. »Ein König«, wie Luther übersetzt hat, würde den spottenden Ton vertragen haben, aber »der König« war den Juden etwas Heiliges: der erwartete und ersehnte Messias.

Von den beiden Chören der Menge ragt der zweite: »Kreuzige ihn« durch Schärfe des Ausdrucks hervor. Namentlich der Einsatz, wo der Tenor eine ganze Octav hinaufsteigt, während die anderen Stimmen kurze Motive wild dagegenstossen, hat etwas Dämonisches. Man kann auf den Gedanken kommen, dass das »Kreuzige« in der Johannespassion von Bach nach diesem Vorbild entworfen sei. Der erste der betreffenden Chöre gleicht in der Behandlung des Wortes »Barrabam« ganz dem entsprechenden in Schützens Matthäuspassion. Auch für die beiden letzten unter den dramatisehen Chören der Lucaspassion,

---

*) Friedrich Spitta a. a. O.

den Chor der Obersten: »Andern hat er geholfen« und den grausam höhnenden der Kriegsknechte: »Bist du der Juden König«, finden sich in der Matthäuspassion Seitenstücke.

Sämmtlichen Chören der Lucaspassion, auch dem Introitus und dem Schlusschor, liegt die lydische Tonart zu Grunde. Der Introitus hat in allen Schütz'schen Passionen ziemlich denselben Zuschnitt: einen feierlichen Anfang und dann einen lebhaften Ton, wenn der Satz an das Wort »beschreibet« und an den Namen des Evangelisten heranrückt. Der »Beschluss«, wie Schütz die alte Gratiarum actio nennt, wird in der Lucaspassion mit dem 9. Verse des Gesangbuchliedes: »Da Jesu an dem Kreuze stand« gemacht: Auch hier hat Schütz nicht die Choralmelodie benutzt, sondern die Worte: »Wer Gottes Marter in Ehren hat« mit einer eignen Musik versehen, die zwischen gehaltenem altkirchlichen Style und frohem Liedton merkwürdig abwechselt.

H. Schütz, Johannespassion.

Die Johannespassion steht in der phrygischen Tonart. Wenn es bei der Matthäuspassion und bei der Lucaspassion ein geringeres Interesse hat zu wissen, welches System des Kirchentons zu Grunde liegt, so ist das bei der Johannespassion anders; denn in ihr machen sich die Eigenthümlichkeiten in Melodie- und Harmoniebildung, die aus der phrygischen Scala hervorgehen, viel stärker geltend, als in jenen beiden Werken, welche dem Gesetze ihrer besonderen Tonart vorwiegend nur in den Chören gehorchen. Die specifisch phrygischen Schlüsse treten aber in der Johannespassion nicht blos in den Chören sehr merklich hervor. Auch in den sämmtlichen Recitativpartien kehren bestimmte phrygische Melodiewendungen immer wieder; am häufigsten der bekannte und bezeichnende Gang zum Grundton über die kleine Secund: g f e e. Das giebt sämmtlichen Theilen des Werkes eine gleichmässigere Färbung, als wir sie in den übrigen Passionen Schützens gefunden haben. Das unter diesem gedämpften Licht, das sich über das ganze Werk ohne Unterschied ergiesst, die Vorgänge aber klar dargestellt sein und die Personen als gesonderte Gestalten

erscheinen können, lehrt ein kurzer Blick auf die Hauptfiguren. Der Evangelist nähert sich in Bezug auf Mitempfinden und Lebhaftigkeit des Vortrags wieder dem in der Matthauspassion; der Christus der Johannespassion unterscheidet sich von dem in den anderen beiden Passionen durch einen gebieterischen, abweisenden Zug. Fast nimmt der Pilatus das grösste Interesse in Anspruch; so abweichend ist seine Haltung hier im Vergleich zu der in den anderen Evangelien. Nicht blos, dass er jetzt im Tenor singt; seine Reden sind so reich mit melodischen Illustrationen geschmückt, dass er den Evangelisten an Theilnahme und Christo zugewandtem erregten Gefühle oft zu übertreffen scheint.

Ein Theil der dramatischen Chöre bekommt durch den phrygischen Halbschluss (A : E) einen finsteren Zug. Eigen ist auch der Mehrzahl die Neigung zu einem verhaltenen, fast möchte man sagen: phlegmatischen Ausdruck, der die Entschiedenheit durch Breite ersetzt. In diese Gruppe gehören die Nummern: »Jesum von Nazareth«, »Wäre dieser nicht ein Uebelthäter«, »Nicht diesen, sondern Barrabam,« »Wir haben ein Gesetz« und mit Ausnahme des erregten Eingangs und des stark auftragenden Motivs:



auch noch der Chor: »Lässest du diesen los«. Einen leidenschaftlichen Gegensatz zu dieser Gruppe bilden der in schneidenden Contrasten geführte Chor der Kriegsknechte: »Sei gegrüsset«, das immer wilder anlaufende »Kreuzige« des ganzen Haufens, dessen Musik in dem »Weg, weg« variirt wiederkehrt, und die beiden Nummern der Hohenpriester: »Wir haben keinen König« und »Schreibe nicht der Judenkönig«. Die beiden kleinen Chöre: »Bist du nicht« und wir dürfen Niemand tödten« haben sehr deutlich sprechende Wendungen in den Grundmotiven: jener in der einsetzenden, Erstaunen malenden Octav:



; der letztere in den naiv abwehrenden Quartenfällen:



.

In dem Chore »Wäre dieser nicht ein Uebelthäter« finden wir bei dem Worte »überantworten« ein Lieblingsmotiv von Schütz, den in gebrochenem Rhythmus hinabsteigenden, von Gegenstimmen bald aufgehaltenen, bald fortgezogenen Scalengang:



der noch von der Barrabasstelle in Matthäus und Lucas erinnerlich sein wird. Der Chor: »Schreibe nicht der Judenkönig« hat den in den Psalmen und den Cantionibus sacris sehr häufig angewandten Effect einer gegen die lebhafte Bewegung sämmtlicher anderen allein in langen Tönen anliegenden Stimme. Bekannt ist die wunderbare Wirkung dieses Schütz'schen Choraufbaues wohl am meisten aus der grossartigen phantastischen Scene: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?«

Der Introitus der Johannespassion ist länger als in den früher erläuterten Werken: mit einer wahrhaft schwärmerischen Innigkeit, die ganz am Schlusse nochmals im Tenor und Sopran in verzückten Zuruf ausbricht, wird hier der Name des geliebten Evangelisten angestimmt und immer wieder lang hinklingend hinausgesungen. Der »Beschluss« hat den Choralvers: »O hilf, Christe, Gottes Sohn« zum Text und führt ihn auf die Melodie des Kirchenliedes, Strophe für Strophe in den kurzen motettenartigen Style durch, in welchem man zu der Zeit Schützens eben die Choralmelodien zu behandeln begann. Von hervortretender Schönheit sind die Stellen, wo die Stimmen zu zwei, paarweise, sich die Motive abnehmen.

H. Schütz, (?) Marcuspassion.

Noch auffallender als in der Lucuspassion ist die Ungleichheit der Theile in der Marcuspassion von Schütz. Diese Ungleichheit ist so stark, dass man neuerdings dahin neigt, die Echtheit dieser Passion überhaupt in Frage zu stellen, obwohl das Werk von demselben Musiker, dem nachmaligen Cantor der Dresdner Kreuz-

schule, J. Z. Grundig, dem wir auch die Handschrift*) der andern drei Passionen verdanken, zu gleicher Zeit wie diese letzteren, nämlich am Ende des 17. Jahrhunderts, aufgeschrieben und mit ihnen in demselben Bande zusammengestellt ist.

Für den Evangelisten, für Christus und die einzelnen Nebenpersonen ist in dieser Marcuspassion vollständig auf den alten Choralton zurückgegriffen worden. Nur bei den Verscheiden Christi sind Erzählung und Rede in mehr recitativartigem Style gehalten und in Wendungen declamirt, die mit ähnlichen in der Lucaspassion übereinstimmen.

Die Chöre welche in der jonischen Tonart, dem modernen F dur, stehen, weichen von der sonstigen Weise Schützens bedeutend ab. Auf einzelne Aeusserlichkeiten, wie die, dass die Soprane, die Schütz in seinen anderen Werken nur ausnahmsweise bis $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{\overline{g}}$ führt, sich hier viel häufiger in den hohen Lagen bewegen, ist weniger Gewicht zu legen; denn die hohen Soprane kommen bei den deutschen Componisten am Anfang des 17. Jahrhunderts vor, wie wir bei Vulpius sehen können. Gesetzt den Fall, dass Schütz seine Marcuspassion als sehr junger Mann geschrieben, könnte er sich diesem Brauche angeschlossen haben. Aber die Harmonik in den Chören weist nicht auf dem Anfang, sondern auf das Ende des 17. Jahrhunderts; namentlich die Verwendung der Dominantseptime und die Bevorzugung der weichen Dominantharmonie an den Satzschlüssen ist hierfür entscheidend. Ferner sind einzelne Sätze in der Erfindung der Themen so nichtssagend und ersichtlich nur aufs Formelle gerichtet, dass man das Conto von Schütz damit nicht gern belasten möchte. In diese Gruppe gehören vor allen der

---

*) Diese Handschrift befindet sich in der Leipziger Stadtbibliothek. Von der Johannespassion existirt auf der Wolfenbüttler Bibliothek eine zweite Handschrift, von Schütz selbst herrührend, die mancherlei Abweichungen zeigt.

Chor der Jünger Jesu: »Wo willt du, dass wir hingehen« und der auf äusserliche Abrundung und guten Klang angelegte, aber im Hinblick auf Situation und Inhalt ganz unpassende Chor der falschen Zeugen: »Wir, wir haben gehört«. Trotzdem wird man sich nur schwer entschliessen können, die Marcuspassion ganz aus der Liste der Schütz'schen Werke zu streichen; denn sie enthält zu viel Material, das in Form und Geist das Gepräge Schützens trägt. Der grösste Theil des Introitus und des Beschlusses, ferner der Chöre: »Ja nicht«, »Was soll doch dieser Unrath«, »Bin ich's«, »Wahrlich, wahrlich«, »Pfui dich«, »Andern hat er geholfen« könnte von ihm sein. Wir sagen, der grösste Theil dieser Nummern, weil sie in einem Reste die Zeichen einer eingreifenden fremden Hand tragen. Es wäre möglich, dass ein Bearbeiter vielleicht schon bald nach dem Tode von Schütz, sich über dessen Marcuspassion gemacht und sie einem neueren, auf's Gefällige des Ausdrucks und auf breitere Formen gerichteten Geschmack angepasst hat. Der grösste Theil der Schütz'schen Motive blieb, wurde aber in der Ausführung in die Länge gezogen und sämmtliche Sätze erhielten ganz neue Schlüsse. Dass dieser Bearbeiter kein Stümper war, zeigen die Chöre »Weissage« und »Kreuzige«, an denen nichts Schütz'sches ist, die man aber trotzdem als meisterlich geformte, wirkungsvolle und auch im Ausdruck treffende Tonbilder wird müssen gelten lassen.

Seine Hinneigung zu dem modernen italienischen Recitativ, welche den Solosatz der Passionen so bemerkenswerth macht, hat Schütz in zwei anderen Werken, welche mit der Leidensgeschichte des Herrn in nahem Zusammenhang stehen, offen und formell unzweideutig bekannt. Es sind dies die ebenfalls durch Riedel zuerst wieder veröffentlichten und in die Kirchenconcerte eingeführten »Sieben Worte« und die »Historia von der Auferstehung Jesu Christi.«*).

---

*) Beide Werke in Bd. I der Gesammtausgabe.

H. Schütz, Die sieben Worte.

Die »Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz« beginnen mit einem fünfstimmigen Introitus (zwei Tenöre) über den Choral: »Da Jesus an dem Kreuze stund«. Schütz hat für die durch ihre dorische Färbung interessante, aus dem alten Volkslied: »Wer das Elend bauen will« herstammende Choralmelodie eine Vorliebe. Sie klingt in verschiedenen seiner Werke leicht an: unter anderen auch in dem Introitus seiner Johannespassion. In dem Introitus der »Sieben Worte« hat er sie ziemlich vollständig durchgeführt, in einfachen, aber aus vollem Herzen heraus declamirten Contrapunkten. Es ist oft, als ob eine Stimme die andere in Hingebung überbieten wollte. Besonders schön ist am Eingang, wie der Sopran, während die anderen in ihren Betrachtungen schon weitergehen, gar nicht von dem Gedanken und dem Bilde loslassen kann: »Da Jesus an dem Kreuze stund«; höchst eindringlich auch die scharfe Dissonanz an der Stelle, wo die Stimmen mit den Worten »bittere Schmerzen« nach langem Einzelgehen wieder zusammentreten. Von dem Passionenstyl weicht dieser Introitus, ausser durch seine Länge, auch noch dadurch ab, dass ihm eine Instrumentalbegleitung beigegeben ist. Sie ist für den sogenannten Continuo (in Generalbassnotirung) skizzirt und für ihre Ausführung müssen wir uns nach dem Brauche des 17. Jahrhunderts einen ganzen Chor von verschiedenartigen Tasteninstrumenten und lauten- oder harfenartigen Spielwerken denken. Diese Continuostimme wirkt in allen Theilen der »Sieben Worte« mit, ein sicheres Zeichen, dass dieses Werk in seiner Form auf italienischem Boden steht.

Von dem Introitus geht Schütz nicht direct ins Evangelium, sondern es folgt — ebenfalls nach italienischem Vorbild, — noch ein zweiter Prolog: eine instrumentale »Symphonia« für fünf Stimmen, deren Besetzung dem freien Ermessen der Directoren überlassen ist. Dem Charakter nach ist diese Symphonie eine Trauermusik. Während die Italiener für solche Instrumentalprologe an der dreisätzigen Form festhalten, hat hier Schütz sich

eine freie einsätzige Phantasie ausgedacht, die sich im inneren Style der bei Gabrieli und anderen Venetianern für feierliche Gelegenheiten eingehaltenen Sprechweise anschliesst. Die Schütz'sche Symphonia beginnt in dem Tone eines schwermüthigen Liedes:



Aus dem zögernden Schritt geht sie bald in einen lebhafteren Gang über, spricht einige warme Worte der liebenden Begeisterung und sinkt in dem Moment, wo das Drama beginnen muss, wieder in Trauer zurück.

Der Evangelist, welcher zunächst als hoher Tenor (im Altschlüssel notirt) auftritt, vollzieht im Laufe des Werkes einige musikalische Metamorphosen. Nach dem dritten Worte Jesu erscheint er als Sopran; als aber die bedeutungsvolle Stelle des »Eli« kommt, da verwandelt er sich in einen vierstimmigen Chor. Noch einmal, nachdem Christus das letzte Wort gesprochen, findet sich in der Partie des Evangelisten dieses Uebergreifen in den Styl der Motettenpassion. Die Wirkung ist tief mystisch. Als Nebenpersonen haben die »Sieben Worte« nur die beiden Schächer. Der erste ist dem Altfalsettisten, der andere dem Bass gegeben. Die Partie des Christus ist äusserlich dadurch ausgezeichnet, dass bei ihr zur Begleitung des Continuo noch zwei (nicht näher bezeichnete) Instrumente, unter denen wir uns Violen denken können, hinzutreten. Die Anregung hierzu mag Schütz der Oper entnommen haben, in welcher es seit Monteverdi bräuchlich wurde, wichtige Reden der Hauptpersonen ausser mit dem Continuo auch noch durch Streichinstrumente zu begleiten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet man in der altvenetianischen Oper als ständige Erscheinung, dass die Recitative der in den häufigen Beschwörungsscenen auftretenden Geister (ombrae) von hohen und ausgehaltenen Geigenaccorden gestützt werden. Auch Steffani hat in seinem »Trionfo di fato« diese geheimnissvollen Violintöne, da wo sich die Schatten des

Hector und des Anchises treffen. Als in die Passion Instrumentalmusik eingeführt war, entnahm sie der Oper diese wirksame Begleitungsformel als ein willkommnes Mittel des feierlichen Ausdrucks. So findet es sich zuerst bei Sebastiani, später gleichzeitig mit Seb. Bach, der es in der Matthäuspassion ganz besonders eindringlich verwerthete, in Passionen von Keiser und Telemann, welche es jedoch nicht für alle Reden Christi verwenden.

Man hat den treffenden Vergleich gemacht, dass Bach und die mit ihm genannten Passionscomponisten die besondere Klangfarbe der Violinen wie einen Heiligenschein um die Gestalt Christi legen. Schütz verwendet seine begleitenden Instrumente anders, in einer lebhafteren Weise. Als der Herr zum Sterben kommt und in den überwältigenden Sätzen, welche Schütz über die Worte: »Es ist vollbracht« und »Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände« geschrieben hat, seine Stimme ins Stocken kommt, da tönt aus den Melodien und aus den kurz hingetropften Rhythmen der Begleitung Klagen und Zittern. An anderen Stellen vervielfältigen die Instrumente die Worte Christi in bedeutungsvollem Echo und zuweilen hüllen sie dieselbe wie in feierliche Dämmerung.

Der tiefe Eindruck, welchen die eigenen Reden Christi in der Composition von Schütz machen, wird noch verstärkt durch die sie umgebenden Recitative des Evangelisten. Dieser edel ruhige Ton erhabener Ergriffenheit, welcher die meisten Sätze des Erzählers kennzeichnet, ist nie wieder übertroffen und nur selten erreicht worden. Wer nicht Musterstücke aus der Jugendzeit des begleiteten Sologesanges kennt, wie den Schluss des Combattimento von Monteverdi, seinen Klagegesang der Arianna, die Eingangsscene seiner »Incoronazione«, wird an Stellen wie »Es stund aber bei dem Kreuze Jesu Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib« sich ganz modern berührt fühlen. Das Pathos dieser Declamation ist von einem Gehalt, welcher alle Zeiten überdauert.

Nachdem Jesus verschieden, deckt das Orchester mit derselben Symphonia, die wir am Anfange hörten, das kurze, ergreifende Passionsbild wieder zu, und eine fünfstimmige Conclusio, welche im Anfang dem Introitus ähnelt, im Tone frommer Hoffnung mit nachdrücklichem Verweis auf das »Dort« des ewigen Lebens ausklingt, schliesst die andächtige Feierlichkeit.

H. Schütz, Die Historia von der Auferstehung.

Das Entstehungsjahr der »Sieben Worte« kennen wir nicht. Für die »Historia von der Auferstehung Christi« steht 1623 als Datum des von Schütz selbst veranstalteten Druckes fest. Wir dürfen aber aus der Musik schliessen, dass die »Sieben Worte« das spätere Werk sind; denn wo sie sich mit der Auferstehungsgeschichte in den gleichen Formen begegnen, zeigen sie eine unvergleichlich grössere Reife. Die »Sieben Worte« können als dasjenige Werk bezeichnet werden, welches am besten geeignet ist, die Bekanntschaft mit Schütz zu vermitteln: es zeigt auf einmal viele Seiten seiner Kunst und es zeigt ihn in allen als Meister. Auf die Auferstehung hat Schütz selbst, wenigstens in dem Augenblicke, wo er sie vollendet hatte, viel gehalten. An ihrem Schlusse stehen die beiden Verse:

Christe, Resurrexit, cecinit mea Musica, Christus,	Herr Christ, hienieden hat mir's gelungen
Christe, beatificum, dic quoque, Surge, mihi.	Das ich dein Urstand hab gesungen,
Sic nunc mortali cecini quod voce, resurgens	Herr Christ, heiss' mich am jüngsten Tag
Voce immortali tunc tibi Christe canam.	Auch aufersteh'n aus meinem Grab,
	So will ich dich mit ewiger Stimm'
	Im Himmel loben mit Seraphim.

Aber das Werk als Ganzes ist für die praktische Wiederbelebung verloren. Es ist ein unfertiges Gemisch von alten und neuen Formen. Der Evangelist singt Choralton in

der für die Osterlection hergebrachten (oben im Hauptmotiv skizzirten) Formel. Das ist das Alte. Das Neue in der Partie des Evangelisten besteht darin, dass vier Gambenviolen diesen Choralton mit Accorden begleiten. Eine oder die andere soll (nach niederländischer Organistenweise) Passagen in die ruhende Harmonie hineinspielen dürfen. Auch ohne diese Improvisationen sind schon Dissonanzen genug da. An bedeutenden Schlussstellen der Erzählung, oder auch wenn ein malerisches Bild lockt, verlässt der Evangelist mit seinen Gamben den Choralton und begiebt sich ins Bereich der rhythmisirten Melodik. Christus, Maria Magdalena und der Jüngling im Grabe sind in dem Styl der Motettenpassion gehalten und singen der eine, wie die andere zweistimmige Sätze. Doch ist in der Vorrede das moderne Zugeständniss gemacht, dass die zweite Stimme durch ein Instrument ersetzt werden oder wegbleiben kann. Der untergeschriebene Viadana'sche Generalbass erlaubt auch diese zweite Form. In den Gesängen der drei Marien haben wir richtige dramatische Terzette, in den Reden des Cleophas und seines Gesellen, in denen der zwei Engel, den zwei Männern im Grab ebensolche Duette. Sie und auch diejenigen Sätze, in welchen sich Christus, die kürzeren Abschnitte ebenso, in welchen sich der Evangelist auf den Boden des neuen Sologesanges stellt, sind aber nichts weniger als Muster der Gattung. Vielmehr stehen sie auf der untern Stufe der Entwickelung, die wir in der Florentinischen Oper ungefähr bei Gagliano antreffen. Der Melodienbau bewegt sich in Extremen: Trockenheit und Ueberschwang. Unvermittelt geht es aus regelrechten, aber sehr stückweise zusammengesetzten Cantilenen in Coloraturen und Läufe, für welche im Text gar keine Veranlassung vorliegt. Wenn die Oper »Daphne«, welche Schütz vier Jahre nach dieser Auferstehungsgeschichte componirte, nicht besser gewesen ist, so haben wir ihren Verlust nicht sehr zu bedauern. Es ist selbstverständlich, dass bei einem Genie, wie das Schützens, auch in einem im Ganzen verfehlten Werke doch noch sehr viel Packen-

des und Bedeutendes übrig bleibt. Wir finden dasselbe namentlich in dem herzlichen Tone, der in den Gesprächen herrscht, welche Cleophas und sein Geselle mit Jesu halten. Auch in den Reden des Letzteren finden sich Stellen von mächtiger Hoheit. Eine solche ist z. B. das erste »Friede sei mit Euch«. Geniale Detailmalereien ziehen sich in reicher Zahl durch das Werk: Eine der bedeutensten ist in dem Gesang der Hohenpriester »Saget, seine Jünger kamen« bei dem Worte »schliefen« zu finden, eine andere noch bedeutendere in der Rede Jesu, auf dem Wege nach Emaus. Die Modulation, in der er die beiden Jünger wegen ihrer Traurigkeit befragt



zeigt wieder ganz direkt den Einfluss, den die Werke Monteverdi's auf Schütz geübt haben.

Wirklich gross sind in der »Historie der Auferstehung« die Stücke, welche der alten Kunst angehören: der Chorcomposition. Das Werk hat nur einen dramatischen Chor, die Rede der elf Jünger: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden etc.« Schütz hat in ihm, ähnlich wie in seinen Psalmen, versucht, die einfache Declamationsweise des Choraltons auf den Chorgesang zu übertragen, und dieser halb wie Stammeln wirkende Vortrag passt hier ganz treffend zu der Lage der mehr erschrocknen als erfreuten Jünger. Ausser diesem dramatischen Chor hat die Auferstehung nur noch die beiden üblichen betrachtenden Chöre, den Introitus und die Conclusio. Der Introitus hat die aus den Passionsevangelien bekannte Anlage, nur am Schlusse ist die Freude über die »Beschreibung« bis zu einem naiven Uebermuth gesteigert, der in einer Kette leichter Dissonanzen dahinspringt. Die Conclusio des Auferstehungsevangeliums hat auch bei denjenigen Componisten, welche dasselbe, wie Scandelli und Besler im Motettenstyle behandeln, einen sehr realistischen Zug: Der Evangelist ruft von Anfang an in das fromme: »Dank sei Gott, der uns den Sieg gegeben hat, durch unsren Herrn Jesum Christum« immer kräftig »Victoria« hinein, bis der ganze Chor in diesen

Freudenruf mit einstimmt. Diesen Zug, welcher wohl aus den alten verweltlichten Osterspielen in die Osterlectionen hinübergerettet ist, hat Schütz mit ersichtlicher Lust durchgeführt. Die ganze zweite Hälfte seiner Conclusio ist ein allgemeines Victoriajubeln und führt die Phantasie aus den feierlichen Hallen der Kirche hinaus in das ungezwungen, fröhlich laute Treiben eines Volksfestes.

In der von Schütz in den Passionen vorgenommenen Annäherung des Choraltons der Soliloquenten an das Recitativ, in der vollen Einführung des modernen Sologesangs in den »Sieben Worten«, in der durchgeführten Instrumentalbegleitung, welche diesem Werke mit der Auferstehungsgeschichte gemeinsam ist, haben wir Elemente zu erblicken, welche der italienischen Oper und dem italienischen Oratorium entstammen. Beide Kunstarten entstanden am Ende des 16. Jahrhunderts zu gleicher Zeit und unterschieden sich in ihrer langen Jugendperiode im Wesentlichen nur durch die verschiedenen Stoffgebiete. Das des Oratoriums war die biblische Geschichte und mehr noch die Heiligenlegende und das allegorische Drama. Als die Florentiner Hellenisten die durch die Ausbildung des begleiteten Sologesanges umgestaltete Musik zur Mitwirkung im Drama herbeizogen, leitete sie die Illusion, dass die enge Verbindung des Dichterworts mit dem Genius der neuen Tonkunst das sichere Mittel sei, das italienische Drama von Rohheit und Unnatur zu reinigen und dasselbe der Form und dem Geiste des antiken Schauspiels zu nähern.

Doch es kam anders. Herrschsüchtig und unreif zugleich, bahnte sich die Musik bald bequemere und dankbarere Wege neben dem Drama her und brachte es bald dahin, dass durch ihre ununterbrochene Mitwirkung die Führung der Handlung mehr geschädigt als gefördert wurde. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts dringt die Commedia dell'arte, die Stegreifposse, in das weltliche und geistliche Musikdrama ein. Opern und Oratorien füllen sich mit kleinen und grossen Liedern, mit arienartigen

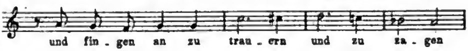
und anderen Neubildungen des vorwärtsstürmenden und von der Menge in seiner Selbstherrlichkeit begünstigten Sologesangs. Ihr Textinhalt bildet zum grössten Theil nur einen Missbrauch der dramatischen Gelegenheit. Das Vordrängen des betrachtenden und empfindsamen Elements, das Ueberwuchern einer in vielfache Gestalt gekleideten Lyrik bildet von da ab einen wesentlichen Grundzug auch der Passionen. Bibeltexte und biblische Handlung werden in Oratorienart lyrisch ausgeschmückt oder erdrückt. Es entsteht im 18. Jahrhundert die oratorische Passion und tritt nicht blos musikalisch, durch Instrumentalbegleitung und Recitativ, sondern noch vielmehr textlich in Gegensatz zu ihren Vorgängern: der Choral- und Motettenpassion. Dieser Grundzug kennzeichnet die oratorische Passion. Nicht blos Recitativ und Instrumentalbegleitung unterscheidet sie von den beiden andern Gruppen der Passionscompositionen, sondern vor Allem die lyrische Ausschmückung der biblischen Handlung.

In Deutschland hatte sich der Passionstext sowohl in der Choralpassion wie auch in der Motettenpassion bisher streng auf das Bibelwort beschränkt. Introitus und Conclusio stehen wie Rahmenleisten ausserhalb des Evangelienbildes. An der letzteren fing man schon früher an zu ändern: Zusätze zu machen, wie mit dem »Ecce quomodo« des Gallus, welches sich bei Vopelius findet, oder, wie Burgk und Schütz, ein liturgisches Stück von ganz anderem Inhalt an ihre Stelle zu bringen. Daser hat gar statt der Danksagung ein »Miserere«. In die Erzählung und Darstellung der Leidensgeschichte selbst aber drängt sich nirgends ein fremdes Wort. Es sei denn das »Pater noster«, welches in katholischen Passionen regelmässig nach dem Verscheiden des Herrn vorgeschrieben ist. Aehnlich sind noch Hammerschmidt's Passionen gehalten. Auch Schütz hat in seinen »Sieben Worten« und in der Auferstehungsgeschichte nur die musikalischen Elemente des Oratoriums zugelassen, der Text dieser Werke ist rein biblisch; immer den Einleitungs- und

Schlusschor abgerechnet. Die erste deutsche Passion, in welcher zu der biblischen Darstellung oratorienmässige Text-Zuthaten treten, ist, soweit bis jetzt bekannt, die des

Joh. Sebastiani, Matthäus-passion.

Königsberger Capellmeisters Joh. Sebastiani*), eines aus Weimar gebürtigen Thüringers. Sie ward in dem Jahre gedruckt, in welchem Schütz starb: 1672. In diesem Werke begegnet uns zum ersten Male fest nachweislich das Lutherische Kirchenlied; aber nicht in der Form des Gemeindegesangs, sondern die Choräle nehmen hier die Stelle, welche die Arie im italienischen Oratorium hat, nicht blos in dem Sinne der Dichtung, sondern auch nach der musikalischen Form ein. Es sind Sologesänge für den Sopran, der vom Continuo**) und 4 Violen begleitet wird, und zwar folgende 12: »O Welt, ich muss dich lassen«, »Gott sei gelobet und gebenedeiet«, »Vater unser im Himmelreich«, »O Lamb Gottes« (dreimal an verschiedenen Stellen), »Erbarm dich mein«, »Führ uns, Herr, in Versuchung nicht«, »Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott«, »Herr, meinen Geist befehl ich dir«, »Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin«, »O Traurigkeit, o Herzeleid«. Dem Sopran, welcher die Choräle singt, sind aus der dramatischen Besetzung das »Weib Pilati« und die »zwei Mägde« übertragen. Der Evangelist, vom Continuo begleitet, stützt sich in seiner Recitation allerdings auf gewisse stereotype Schlussformeln, wie ja auch in Italien die Recitative in der ersten Periode die Madrigalenreste immer mit sich herum tragen. Aber er declamirt doch im Ganzen immer mit einfachem Ausdruck und hebt einzelne Details der Erzählung sehr eindringlich hervor. Besonders bemerkenswerth ist die Stelle



*) Handschriftlich Berlin: Kgl. Bibliothek.

**) Für seine Besetzung sind ausser Orgel, Positiv und Cembalo auch noch als »subtilere Instrumente« Lauten und Theorben vom Componisten gewünscht.

und die Episode bei der Gefangennahme Jesu, wo der eine Jünger dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abschlägt. Die Partie Christi ist in dem häufig unbeholfenen Style geschrieben, der die Bassgesänge in der ganzen Anfangszeit der Monodie bis auf Carissimi hin kennzeichnet: Der singende Solobass ist an den Harmoniebass gekettet. Auch Schütz schreibt in der Auferstehungshistorie und in den »Sieben Worten« nicht besser. Freier stylisirte Stellen, in denen zugleich der Ausdruck leichter zu verstehen ist, finden sich bei »Ich werde den Hirten schlagen« und bei »Ehe denn der Hahn krähet«. Das »Eli« lässt in eignen Wendungen — die Octaven sind eigenthümlich — einen Typus erkennen, der dem in der Schütz'schen Matthäuspassion verwandt ist:



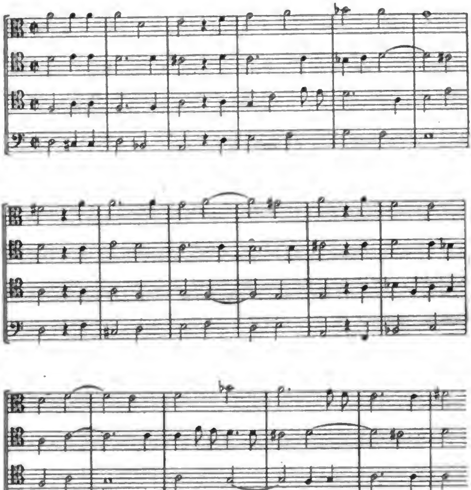
Die Violinen begleiten ausser Christus keinen zweiten Solisten, aber sie spielen noch in den Chören mit. Soweit letztere zur Handlung gehören, sind sie einfach und knapp, jedoch scharf gezeichnet und entschieden im Ausdruck. Wir geben eine Probe:



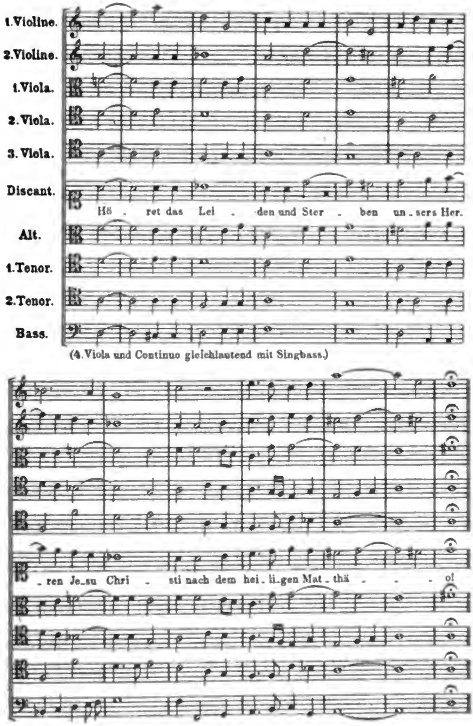
Der Conclusio »Dank sei dem Herrn« folgt noch

ein zweites Danksagungslied, »welches ganz zum Beschluss nach den Collecten kann gesungen werden«.

Der Introitus wird durch folgende Sinfonie der 4 Violen mit dem Continuo eingeleitet:



Unmittelbar an den letzten Accord schliesst sich der Introitus an:


1. Violine.
2. Violine.
1. Viola.
2. Viola.
3. Viola.
Discant.
Hö - ret das Lei - den und Ster - ben un - sers Her
Alt.
1. Tenor.
2. Tenor.
Bass.
(4. Viola und Continuo gleichlautend mit Singbass.)
- ren Je - su Chri - sti nach dem hei - li - gen Mat - thä - - - o!

Das Gabrieli'sche Muster ist in diesen beiden Stücken ebenso deutlich zu erkennen wie in der Einleitung der »Sieben Worte« von Schütz. Sebastiani folgt der italienischen Schule weiter als der Dresdner Meister, er folgt ihr bis in die Vorrede seiner Passion, welche nach dem Vorbilde in den venetianischen Opernlibrettos in zwei Theilen gegeben wird. Der zweite, an den Leser gerichtete, welcher nebenbei auch mittheilt, dass der Componist auf dieselbe Manier wie diese Passion einen ganzen Jahrgang Evangelien ausgesetzt und mit Kirchenliedern versehen habe, ist besonders interessant durch die Notiz, dass an zwei Stellen der Passion Pausen eintreten und während derselben auf die Leidensgeschichte bezügliche Bibelabschnitte verlesen werden sollen. Daraus geht hervor, dass der Zusammenhang der Passionsmusik mit der alten Evangelienlection ganz aus dem Bewusstsein geschwunden war und dass das ernstlichste Hinderniss für die weitere oratorienmässige Ausgestaltung der ersteren, wenigstens in Königsberg, als beseitigt gelten konnte.

Von einigen steifen Stellen abgesehen, darf die Passion Sebastiani's auch heute noch für musikalisch lebensfähig erklärt werden. Höher ist ihr kunstgeschichtlicher Werth. Mit ihr ist der Uebergang zur oratorischen Passion, zu welcher am Ende des 17. Jahrhunderts die Neigung in allen Musikländern, auch in Frankreich, drängte, gegen welchen aber Schütz noch seine Einwände und Bedenken haben mochte, für Deutschland grundsätzlich vollzogen. Schon das Jahr 1673 brachte eine Passion von Theile, in der ebenfalls Choräle unter dem Titel »Arien« eingelegt sind. Derartige Werke mehren sich; gegen das Ende des Jahrhunderts finden wir in den Gesangbüchern Passionstexte mit eingelegten Liedern, ein Zeichen, dass die Gemeinde diese Lieder sang. Daneben bleibt aber der Choral auch in der sebastianischen Art, für eine Solostimme, als Ersatz der kunstvollen Arie, bestehen. Drittens machen die Choräle der wirklichen Kunstarie Platz. Sie wird in den grösseren Städten die

herrschende Form für die Passionseinlagen; aber ganz mochte man auch auf dem Dorfe und in der Provinz nicht auf sie verzichten.

Die Motettenpassion hatte die einfachen musikalischen Formen der Choralpassion nur vorübergehend in Schatten gestellt. Die oratorische Passion untergrub sie oder wandelte sie völlig um. Aber sie gefährdete auch das Bibelwort, verdrängte es überhaupt oder setzte es an zweite Stelle. Lyrische und dramatische Umschreibungen von geringem Geschmack treten an die Stelle des Evangelientextes. Es giebt aus den Jahren 1700—30 eine ziemliche Reihe von Passionsmusiken, die ganz aus gereimten Betrachtungen bestehen. Der Text der Evangelien wird nur in der Form von Ueberschriften verwendet, die die einzelnen Theile, häufig als »Actus« nummerirt, trennen, oder aber er wird zwischen diesen einzelnen Theilen verlesen. Die Betrachtungen sind den Personen der Leidensgeschichte in den Mund gelegt, aber nicht ihnen allein. Man gesellt ihnen aus den Passionsspielen und aus anderen Quellen, dem italienischen Oratorium z. B., alttestamentliche, frei erdichtete und allegorische Figuren hinzu. Besonders beliebt sind unter ihnen die Sulamith des Hohenliedes, die gläubige Seele und die Tochter Zions. Die letzteren wirken bekanntlich auch noch bei S. Bach mehr verwirrend als bereichernd mit. In der Musik über diese Texte herrscht der Sologesang; ganz wie in der italienischen Oper ist der Chor abgesetzt. Die Instrumentalmusik tritt breiter vor, aber nicht blos in der Form von guten Lamentos, sondern auch unpassend mit Virtuosensätzen. Diese Art von Passionen waren ursprünglich für ausserliturgische Andachten bestimmt; sie drängten sich aber auch in den Gottesdienst. Das Hauptstück dieser Gattung ist Telemann's dreitheiliges Passionsoratorium: »Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens unseres Herrn etc.«, welches sich besondere Berühmtheit erworben hatte. Es ist durchweg Solomusik, welche Ansprüche an die Ausführung stellt. Nach dem Plane Telemann's, dem Gerber 44 Passionsmusiken zuschreibt, der also auf diesem

Gebiet schon durch seine Fruchtbarkeit eine Autorität war, arbeiteten die Localcomponisten hier und da etwas Aehnliches für die vorhandenen Kräfte zurecht.*) Theile der Leidensgeschichte, welche sich den gegebenen musikalischen Mitteln nicht anpassen wollten, liess man sprechen. So entstanden Passionsmusiken mit verbindendem Text. Einen Antheil der Zuhörerschaft oder Gemeinde an diesen Mischwerken künstlerisch-liturgischer Passionsfeier geben hier und da ausgeschriebene oder nur angemerkte Choräle kund.

Schon in diese betrachtenden Umschreibungen des Evangelientextes mischen sich hie und da dramatisch auf das italienische Oratorium weisende Liebhabereien. Es kommen Dialoge zwischen Christus und »dem Passionsschüler« vor; die Hauptpersonen, Petrus besonders, halten lange Monologe (Soliloquien). Bald bemächtigte sich diese theatralische Richtung der ganzen Leidensgeschichte und zwängte sie in Opernform. Das erste Werk dieser Gattung ist »Der blutige und sterbende Jesus«, von Hunold in Hamburg gedichtet, von R. Keiser in Musik gesetzt und in der Charwoche 1704 aufgeführt. Der Evangelist ist hier einfach gestrichen, alles Bibelwort umgedichtet und die ganze Handlung vollständig bühnengerecht ausgeführt. In den alten Passionsspielen, die am Anfange des 18. Jahrhunderts noch in lebhafterer Erinnerung des Volks waren, hatte man es ebenso gemacht und kein Bedenken getragen, noch weiter zu gehen. War doch in ihnen sogar die lustige Person der Stegreifcomödie eingeschoben

R. Keiser, Passion von Hunold.

*) Johannespassion (Durlach 1719):
„Seliges Erwägen" von Ph. Müller, 1727 der Herzogin Elisabeth von Würtemberg gewidmet.
Seliges Erwägen, Schwerin (ohne Druckjahr).
Seliges Erwägen, Passionsandacht in der Geistlichen Seelenmusik von St. Gallen (1727).
Passion in sechs Theilen. Ludwigslust 1770.

worden: man übertrug sie dem Knecht Malchus, der sich das abgehauene Ohr besah, oder einem ganz frei zugedichteten Quacksalber, der den weinenden Frauen seinen Kram anpries. Ausserdem war diese theatralische Zurichtung der Passionsmusik nur der letzte, folgerichtige Schritt, der aus ihrer Verbindung mit dem Oratorium hervorging. Denn in seiner Heimath Italien war diejenige Form des Oratoriums, welche der Oper in der Form genau folgte, die herrschende und Carissimi's Reform zunächst ohne praktische Folgen geblieben. Gleichwohl drang aber die oratorische Passion in der Form der Oper nicht durch. Es fanden sich in Benjamin Neukirch und Ulrich König nur zwei Dichter, welche dem Hunold folgten. Des letzteren: »Thränen unter dem Kreuze Jesu« kamen, ebenfalls wieder mit Musik von R. Keiser, in der stillen Woche des Jahres 1711 zu Hamburg zur Aufführung. Seebach und Bricau, zwei weitere Poeten, welche die Passion ebenfalls als Theaterstück behandelten, lassen insofern schon den Rückzug merken, als sie das Bibelwort wenigstens in der Form scenischer Bemerkungen mit hereinziehen. In dieser Form begegnet uns, weit weg von Hamburg, eine Passionsoper: »Der leidende und sterbende Jesus« im Jahre 1719 zu Durlach in der Composition des dortigen badischen Hofcapellmeisters Joh. Philipp Käfer. Dieses Werk ist auf mehrere Tage vertheilt, jeden Tag ein Abschnitt in zwei Hälften aufzuführen, die eine vor der Predigt, die andere nach der Predigt. Interessant ist, dass in sie Solochoräle hineingezogen sind: Christus singt zu verschiedenen Malen passende Gesangbuchverse, Petrus einmal ein ganzes choralisches Busslied von acht Versen.

J. P. Käfer, Der leidende und sterbende Jesus.

Die Geistlichkeit in Hamburg erhob gegen die vollständige Umwandelung der oratorischen Passion in die Oper entschiedenen Widerspruch und sie ward darin durch Dichter und Musiker praktisch unterstützt. Zu gleicher Zeit mit dem Hunold-Keiser'schen »Blutigen und sterbenden Jesus« vom Jahre 1704, möglicherweise noch vorher, wurde in Hamburg eine »Passion nach dem

G. F. Händel, Johannespassion von Postel.

Evangelisten Johannes« aufgeführt, welche der zu jener Zeit in der Stadt weilende junge G. F. Händel componirt hatte. In ihr ist das Bibelwort und der Evangelist in seinem Rechte belassen; der Dichter, der Licentiat Postel, hat das oratorische Element auf frei gedichtete Verse betrachtenden Inhalts beschränkt. Diese Verse sind oft geschmacklos genug: Als die Kriegsknechte die Kleider Jesu vertheilen, empfängt der erste von ihnen den ihm zufallenden Theil mit den durch mehrfache Wiederholung immer lächerlicher werdenden Worten: »Du musst den Rock verlieren«. Sie erhalten musikalisch die Form der Arie. Choräle kommen in dieser Passion nicht vor. Die Musik im Werke setzt ziemlich schwach ein. Die Arien, auch wenn sie der Tactzahl nach kurz erscheinen, sind durch unnöthige Zwischenspiele ins Breite gezogen, die Chöre ermangeln des dramatischen Ausdrucks, sie haben in der Mehrzahl kaum einen erkennbaren Charakter. Gegen die Mitte des Werkes zu erhebt sich aber der wahre Händel. Man merkt ihn zuerst an der Bassarie: »Erschüttere mit Krachen«, einer seltsamen und grossartigen Nummer, vor der man erschrecken kann. Wo die Unterhandlungen zwischen Pilatus und dem Volke erregter werden, kommt auch in die Chöre Leben und Feuer. Christus singt Bass und durchweg in einem edel gehaltenen Tone. Nur an der Stelle: »Es ist vollbracht« erscheint eine ausgeführte Coloratur, die in der Intention schön genannt werden muss, schlecht ausgeführt aber wohl leicht missverstanden werden und als Abfall vom Styl getadelt werden kann. Mit besonderer musikalischer Kunst ist der Pilatus behandelt. Von den tonmalerischen Zügen, an denen später Händel's Musik immer reich ist und für welche die Passionsmusik herkömmliche Gelegenheit bot, findet sich in dieser Johannespassion wenig. Hervortretend ist in dieser Beziehung nur eine Stelle am Eingang, wo Händel das Geisseln zeichnet. Das tremolirende Streichorchester, zum Ausdruck stark bewegter Affecte von dem späteren Händel gern benutzt, findet sich in einer Nummer des Soprans: »Bebet, ihr Berge«. Der

Schlusschor: »Schlafe wohl nach deinen Leiden« ist hervorragend durch die schöne Behandlung der Singstimmen: Sopran und Alt lösen sich abwechselnd vom Tutti der anderen mit tief ausdrucksvollen Melodien los. Lange Zeit war diese Passion nur durch eine sehr hämische Recension Mattheson's, welche in der »Critica musica« fast soviel Seiten einnimmt, als das Notenwerk selbst enthält, bekannt. Die Gesammtausgabe der Deutschen Händelgesellschaft bringt es im neunten Bande, und Chrysander hat sehr Recht, wenn er dort im Vorwort den musikalischen Gehalt dieses kleinen Passionsoratoriums als erheblich, bedeutend und von echt Händel'schem Gepräge bezeichnet.

Wir begegnen Händel in der Geschichte der Passion noch zweimal. Zuerst mit einem kleinem Osteroratorium »La Resurrezione«, welches beim zweiten Aufenthalt des Componisten in Rom, im Frühjahr 1708, entstand und vollständig im Styl der damaligen italienischen Oper gehalten ist. Nur zwei kurze Chöre finden sich darin. Die »Resurrezione« hat zwei Theile; der erste spielt in der Osternacht: Johannes verkündet der trauernden Maddalena, dass Christus am kommenden Morgen sein Grab verlassen werde. Der zweite Theil führt an das Grab: Der Herr ist auferstanden. Als dramatische Füllperson ist der sehr schönen Dichtung noch die Figur des Lucifer eingefügt worden. Händel stellt ihn in mehreren furiosen Bassarien dar, welche von bedeutender Wirkung aber auch sehr schwierig sind. Noch mehr als Polyphem in »Aci e Galatea« bewegt sich der Fürst der Hölle in Riesenintervallen, — auf dem Worte »abisso« $\bar{d}$-Gis, gleichlautend mit einer Stelle in dem Recitative des Claudio in Händel's »Agrippina« — wie sie die damaligen Italiener liebten, um musikalisch anzudeuten. Auf »lunghi« setzt Scarlatti einmal eine Undecime, und an ähnlichen Beispielen ist die Cantatencomposition der damaligen Zeit reich. Das musikalische Hauptstück der »Resurrezione« ist die Arie der Maddalena: »Ferma l'ali«. Ihr Hauptsatz ruht auf einem Orgelpunkte, freundliche Melodien ziehen kanonisch

G. F. Händel, Resurrezione.

darüber hin; der Klang gedämpfter Violinen, sanfter Flöten und weich arpeggirender Gambenviolen vollendet das eigenthümliche, nächtliche Colorit. Ueberhaupt ist die Instrumentirung dieses Oratoriums sehr bemerkenswerth. Man sieht ihr das Bestreben an, aussergewöhnlich zu sein; das Orchester hat zuweilen förmlichen Concertcharakter und glänzt durch die Fülle (vierfache Violinen) und die Art der Besetzung. Das Werk kam in der Capelle des Cardinal P. Ottoboni zur Aufführung.

G. F. Händel, Passion von Brockes.

Die dritte Passionsmusik Händel's entstand im Jahre 1716 zu Hannover, wo ihm »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus« des Hamburger Rathsherrn Brockes in die Hände kam. Der Unnatur in der Dichtung, wie in der Oper so auch hier kühl gegenüberstehend, hat Händel in diesem Werke einen grossen Theil gewöhnlicher Musik geschrieben. Aber mit der Situation wird auch die Musik gross. Sehr bedeutend ist die ganze Scene von dem Gebet in Gethsemane an bis zur Verleugnung des Petrus. Besonders treten daraus hervor: Christi Arie: »Mein Vater, schau, wie ich mich quäle«, eine Arie der Tochter Zion: »Brich, mein Herz, zerfliess in Thränen« und ganz besonders die (später für »Esther« verwerthete) Nummer: »Erwachet doch« — ein ganz merkwürdiger Vorläufer einer erst später zur Ausbildung gekommenen Musikform: des dramatischen Ensembles. Sebastian Bach hat sich die erste Hälfte dieser Passion, welche Händel's letzte deutsche Vocalcomposition ist, eigenhändig abgeschrieben; die Abendmahlsscene in der Matthäuspassion ist aber das Einzige, was auf dieses genaue Studium hinweist.

Die genannte Dichtung von Brockes hat in der Geschichte der Passionsmusiken eine grosse Bedeutung. Sie schlug alle weiteren Versuche zu einer rein opernmässigen Behandlung der Leidensgeschichte einstweilen in Norddeutschland aus dem Felde und söhnte die Vertreter der Kirche mit der oratorischen Passion wieder aus. Uns kommt die Dichtung von Brockes, der auch in C. Reuter, dem Verfasser des »Schelmuffsky«, einen Vorgänger

hat*), allerdings noch opernhaft genug vor. Ganz nach dem Muster des italienischen Dramas erdrückt eine Unmasse empfindender Betrachtungen die Handlung. Die Sprache jagt nach Bildern und verliert sich in ihrer Sucht nach Deutlichkeit bis ins Ekelhafte. Die Leidensgeschichte ist hier dargestellt im Lichte einer krankhaften Phantasie, die zwischen Rohheit und Ueberfeinerung hin- und herschwankt. Der Gesammteindruck ist der einer prunkenden und übertreibenden Geschmacklosigkeit. Nichtsdestoweniger galt die Dichtung von Brockes lange Zeit für ein Muster. Dem kirchlichen Sinne kam sie dadurch entgegen, dass sie den Evangelisten beibehielt, der den Bibeltext in freier Umdichtung vorträgt, und dass sie unter die madrigalischen für den Ariengesang bestimmten Einlagen auch bekannte choralische Kirchenlieder einflocht. Den Musikern aber bot sie in der Eintheilung der Handlung in abgeschlossene Scenen dankbare Aufgaben moderner Natur. Die Passionsdichtung von Brockes wurde wahrhaft populär: man las sie und erbaute sich an ihr auch ohne Musik. Sie war mehr verbreitet, als später Klopstock's »Messias«; im Süden wie im Norden kannte man und citirte den berühmten Brockes, und wie sehr »Der gemarterte und sterbende Jesus« allenthalben geläufig war, kann man daraus ersehen, dass er an sehr vielen Orten ohne Nennung eines Dichters aufgeführt und neugedruckt wurde. Er ward zum Gemeingut, und wenn irgendwo für eine in der Hauptanlage biblische Passionsmusik ein paar Arieneinlagen gebraucht wurden, nahm man die Verse am einfachsten aus Brockes. Auch Bach hat das bekanntlich in seiner Johannespassion gethan.

R. Keiser, Passion von Brockes.

Der erste Componist, welcher die Passion von Brockes in Musik setzte, war R. Keiser im Jahre 1712. Man kann dieses Werk nicht schlechtweg unbedeutend nennen. Die ganze Eingangsscene bis zur Einsetzung des Abendmahles ist würdig und charaktervoll: der Einleitungschor: »Mich

*) F. Zarnke, a. a. O.

vom Stricke meiner Sünden« klingt ernst und schwer; die Reden Jesu sind weihevoll nnd stellen sich über den weichlichen und süsslichen Ton, der aus der breiten Sprache des Dichters hervordringt; hinreissend und rührend, an die ähnlichen Nummern der Schütz'schen Lucaspassion erinnernd, wirken die kindlich liebevollen Chöre der Jünger. Gut ist auch die Arie der Tochter Zion: »Brich, mein Herz«, ein Stück von schwerer Empfindung beherrscht. Schwächer sind die Arien oder Arietten der gläubigen Seele (Sopran), weil zu leicht im Ton, und die Recitative des Evangelisten, weil zu sehr nach dem Reim declamirt und deshalb zerstückelt. Erst von dem Punkte an, wo die Leidensgeschichte einen erregteren Charakter annimmt, von der Gefangennahme ab, wird die Composition hahnebüchen und roh. Das Quartett Christi und der drei Jünger: »Erwachet doch«, der Chor der Schergen: »Greift zu, schlagt todt«, auch die Arie des Petrus: »Gift und Blut« sind Nummern, die in einer komischen Oper wegen ihrer Realistik Lob verdienen würden; in die Umgebung von Chorälen und gläubigen Bekenntnissen passen sie nicht. Die Hauptschuld an dieser Styllosigkeit des Werkes trägt freilich Brockes, und er hat dafür gesorgt, dass der Componist bis ans Ende nicht wieder aus ihr heraus kann. Auch die Tochter Zion verfällt mit in die Sprache des Hamburger Janhagel: »Was Bärentatzen — Löwenklauen«. Nach der Verleugnung Petri wird der Ton in Dichtung und Musik für eine Weile wieder feiner. Mit der Arie der Judas: »Lasst diese That nicht ungerochen, zerreisst mein Fleisch, zerquetscht die Knochen etc.« tritt ein heftiger Rückfall ein.

J. Mattheson u. G. P. Telemann, Passion von Brockes.

In demselben Jahre 1716, wo Händel diese Passion von Brockes componirte, wurde sie noch von Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Proben aus diesen und anderen oratorischen Passionen derselben Periode findet der Leser zahlreich in Winterfeld's »Evangelischem Kirchengesang« und in Bitter's »Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums«. Am berühmtesten und verbreitetsten war Telemann's Composition der Passion von Brockes.

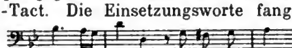
Wir finden sie 1719 in Durlach, auf Früh- und Abendgottesdienst in vier Abschnitten vertheilt, mit der Bemerkung aufgeführt, dass Se. Hochfürstliche Durchlaucht an diesem Werke nach dem Vorgang von Hamburg und Frankfurt (a. M.) ein besonderes Seelenvergnügen gefunden. An letztgenanntem Orte war das Werk entstanden.

G. H. Stölzel, Passion vom Jahre 1727.

Dem Brockes'schen Werke wurden viele Passionen nachgedichtet; zuweilen mit noch geringerem Geschmacke, als ihn das Original zeigt. In einer der vielen Passionen des Gothaischen Capellmeisters Stölzel — ihre Zahl wird auf 14 geschätzt — wird die ganze Leidensgeschichte in Form einer Unterhaltung abgehandelt, welche Christus und die anderen activen Personen des Evangeliums mit einer Reihe von Schafen (dem gläubigen, dem demüthigen, dem reuigen etc.) führen. Ein ungeheuerlicher allegorischer Apparat dringt auch in diejenigen Passionen ein, welche im Wesentlichen an dem Texte der Evangelien festhalten.

Telemann, Marcuspassionen v. 1729 u. 1759.

So finden wir in der zweiten Marcuspassion von Telemann (vom Jahre 1759) die Andacht, den Eifer, die Treue, die Klugheit, die Nachahmung, den Muth, die Liebe, die Gerechtigkeit, die Stimme Gottes; daneben noch den Christ und den Sünder. In seiner ersten Marcuspassion vom Jahre 1729 begnügt sich Telemann noch mit der gläubigen Seele allein. Sie singt da zärtliche, zuweilen schmachtende Bassarien. Auch Christus ist in diesem Werke mehr anmuthig, als würdig behandelt. Seine Worte zum Schutze des Weibes, welches das Wasser auf sein Haupt gegossen: »Lasst sie mit Frieden«, tänzeln im $^6/_8$-Tact. Die Einsetzungsworte fangen mit übertriebenem Pathos an:



. Die Stelle: »Ich werde den Hirten schlagen« ist der von S. Bach in der Matthäuspassion gewählten Fassung ähnlich. Eine plötzliche Beweglichkeit bei diesen Worten darf für die oratorische Passion als traditionell angenommen werden. Von hervorragender Schönheit ist das



Zu der aus diesem Motive gebildeten, wie in Bedrängniss und aus umdämmertem Sinn, aus überirdischer Sehnsucht heraus fragenden und suchenden Melodie giebt das Orchester, in Achteln zitternd, spannende, verminderte Accorde. Die Chöre nähern sich der Realistik Keiser's. Die der Juden sind alle im Presto zu singen: Hervorragend ist das »Kreuzige« durch ein mächtiges Unisono aller vier Stimmen, welches dann in kurze harmonisirte Motive übergeht, welche die Massen als vor Wuth bebend hinmalen. Hasse in Dresden schrieb sich diese Marcuspassion Telemann's eigenhändig ab. In der dreissig Jahre später vorgenommenen zweiten Bearbeitung desselben Evangeliums hat Telemann den Hauptnachdruck auf eine dramatische Wirkung seiner Arien gelegt. Alle die personificirten Tugenden, welche die Besetzung dieses Werkes bilden, singen in einem aufgeregten Style, der durch die wiederholt vorkommenden Vortragsbezeichnungen: »plötzlich«, »hurtig«, »aufgebracht« auch äusserlich kenntlich gemacht wird. Sie treten dadurch in einen schön wirkenden Gegensatz zu den Reden Christi, welche durchweg in einem ruhigen und edlen Recitativton gehalten sind, der die frühere Marcuspassion weit hinter sich lässt. Sehr fein, an die alte Weise Hammerschmidt's anknüpfend, ist am Ende des Werkes der Choral: »Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich« als Instrumentalmelodie in die Arie: der »Stimme Gottes« und in die der »Religion« eingewebt, bei der ersten durch die Flöte, bei der letzten durch's Fagott.

Als Sebastian Bach in die Passionscomposition eintrat, war die ganze Gattung, wie wir aus dem Vorhergehenden ersehen, in einem Zustande des Schwankens begriffen und in einen Kampf verwickelt, in welchem die geistigen Anschauungen verschiedener Zeitalter und ganz entgegengesetzte Richtungen der musikalischen Kunst auf einander stiessen. Die Choralpassion bestand noch in doppelter Gestalt: in der alten ursprünglichen und in einer modernisirten. Neben ihr drang die oratorische

Passion vor, noch unklar darüber, ob als das Hauptziel die Kirche oder das Theater ins Auge zu fassen sei. Auch Bach's Passionen tragen die Zeichen schwankenden Wesens an sich; aber was sie ausser der musikalischen Genialität aus der Menge der gleichzeitigen Werke heraushebt — das ist die Klarheit und Entschiedenheit, mit welcher Bach für die kirchlichen Elemente der Passion eingetreten ist.

S. Bach hat fünf Passionen geschrieben: vier nach den Evangelisten und eine nach einem Text von Picander, in welcher dieser bekannte dichterische Mitarbeiter des Leipziger Thomascantors die Leidensgeschichte in ähnlicher Weise wie Brockes behandelt hatte. Diese Picander'sche Passion ist ganz verloren gegangen; von der Passion nach dem Evangelisten Marcus sind nur fünf lyrische Stücke in Bach's Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine erhalten.

S. Bach (?), Lucaspassion.

Von den drei andern ist die Lucaspassion erst in jüngster Zeit in einem von Alfred Dörffel gearbeiteten Clavierauszug gedruckt worden. Die Echtheit dieser Passion wurde und wird von namhaften Musikern bezweifelt. Sie ist handschriftlich nur unvollständig beglaubigt: Die Signatur J. J., welche Bach ausschliesslich bei eigenen Werken gebraucht, ist da; aber der Autorname fehlt. In der Musik selbst ist Manches, was Verwunderung erregt. Dass sich Bach im Ton mancher Nummern, wie im Einleitungschor »Furcht und Zittern« mit geringeren Musikern begegnet, ist weniger hoch anzuschlagen; denn ausnahmsweise ist ihm das auch noch in Werken passirt, die wir, wie das Weihnachtsoratorium, zu seinen reichsten zählen. Auch die Einfachheit der Harmonie und Stimmführung, in den Chorälen namentlich, findet sich ähnlich in Bach'schen Jugendarbeiten vor der Weimar'schen Zeit. Aber befremdend ist die Thatsache, dass diese Lucaspassion in holprigen Bassgängen und unreifen Modulationen manche Elemente birgt, welche man sich mit Bach schwer zusammendenken kann. Jedenfalls nicht mit dem 25jährigen

Bach Spitta's, der die Entstehung des Werkes gegen das Jahr 1710 setzt; höchstens mit dem 10 Jahre jüngeren Anfänger. Davon abgesehen aber enthält das Werk manches, was Bach's ganz würdig ist und was sich mit der Annahme verträgt, dass wir es hier mit einer Arbeit aus der Schulzeit zu thun haben, auf die der Autor in den Jahren, aus welchen die Handschrift stammt (1732—34), zurückgriff. Die Ansprüche des Kirchendienstes waren nicht immer mit lauter neuen und lauter Meisterwerken zu decken. So gut Bach Passionen von Keiser und Stölzel copirte und aufführte, konnte er in einer Zeit der Verlegenheit sich auch seiner alten Lucaspassion erinnern.

Ein von der Johannes- oder Matthäuspassion Bach's abgenommener Maassstab passt auf diese Lucaspassion gar nicht. Sie vertritt die Kindheit der oratorischen Passion und gehört in den Sebastiani'schen Kreis. Ist sie unecht, was man mit sogenannten inneren Gründen allein in diesem Fall nicht für bewiesen halten darf, so ist sie doch wahrscheinlich Thüringisch. Dafür spricht die Verwendung des evangelischen Kirchenlieds und des protestantischen Altargesangs als Ersatz der Kunstarie, die die bescheidenen Mittel der Cantoreyen nur ausnahmsweise oder spärlich zuliessen. Eine solche oratorische Landpassion von Christian Wolff, der von 1730—63 in dem sächsischen Städtchen Dahlen wirkte, ein sehr anständiges und für den Zustand der Musikpflege Sachsens im 18. Jahrhundert rühmlich zeugendes Werk, hat 3 kurze Arien und alle für Sopran. Die Lucaspassion hat 6 Arien gegenüber 31 Chorälen. Unter den Arien sind einige nicht unbedeutend; von den 3 Tenorarien kann die letzte »Lasst mich ihn nur noch einmal küssen« entschieden als hervorragend, gehaltvoll und originell bezeichnet werden. Die Altarie »Du giebst mir Blut« erinnert leise an das »Esurientes« in Bach's »Magnificat«. Aber auch die schwächeren haben in der Instrumentation Bach'sche Züge. Zu den Arien tritt, — eine für die Zeit höchst seltene Erscheinung — noch ein

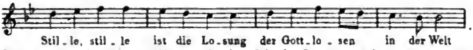
Christ. Wolff, Marcuspassion.

Terzett für 2 Soprane und Alt, welches auch für Chor gedacht sein kann: »Weh und Schmerz in dem Gebären«. Es ist eine Nummer von sehr einfachem Ausdruck, aber von grosser Wirkung, zu welcher namentlich das Colorit der des Basstons entbehrenden Begleitung beiträgt. In diesem seinem fahlen haltlosen Klang gleicht es ganz unverkennbar der wunderbaren Sopranarie »Es zittern und schwanken« der Bach'schen Cantate: »Herr, gehe nicht ins Gericht«.

In der Chorpartie der Lucaspassion ist das oratorische Element nur in dem Einleitungschor »Furcht und Zittern« bemerklich, welcher an die Stelle des alten halbbiblischen Introitus getreten ist, und in den eingelegten Chorälen. Die biblisch dramatischen Chöre haben das knappe Maass, wie es in der modernisirten Choralpassion üblich ist. In den Chören der Jünger stimmt das Werk besonders in den beiden letzten »Herr, hier sind zwei Schwert« und »Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen« mit Schütz in der Auffassung überein. Sie bringen nicht den Grimm, sondern den jugendlichen Muth zum Ausdruck. In den Chören der Schriftgelehrten und Juden tritt die Erregung in den Vordergrund; stylistisch haben sie ein starkes Bach'sches Gepräge.

Was die Lucaspassion aber ganz besonders auszeichnet — das ist die poetische Verwendung der Choräle und der kleinen Einlagen, welche aus der Litaney, dem Tedeum und dem Vaterunser entnommen sind. Namentlich mit den kurzen liturgischen Citaten, in denen sie einem Brauche folgt, der in Thüringer Passionen wiederholt vorkommt, werden sehr grosse Wirkungen erzielt. Wenn an der Stelle, wo auf Gethsemane Christi Seelenangst beginnt, der Chor an Stelle der schlafenden Jünger zu beten anfängt und aus der Litaney die wenigen Tacte einsetzt: »Wir armen Sünder bitten«, wenn derselbe wieder da, wo Petrus seinen Herrn verleugnen will, aus dem Vaterunser singt »Führe uns nicht in Versuchung«, so ist das, was die Situation zu empfinden giebt, so fein und eindringlich angedeutet, als es mit den glänzendsten

Mitteln der oratorischen Kunst nur immer geschehen kann und ohne dass die Darstellung der Handlung lange aufgehalten wird. Von den Chorälen, die in der Lucaspassion verwendet sind, haben drei eine Hauptbedeutung. Es sind solche, die heute nicht mehr gebraucht werden und die auch zu ihrer Zeit nur eine beschränkte Verbreitung genossen: Der erste ist: »Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt«. Er erklingt zum ersten Mal in der Form einer an Schütz und Sebastiani erinnernden Trauersinfonie nach dem Verscheiden Christi. Gleich darauf nimmt ihn der Chor auf zu den Worten: »Derselbe mein Herr Jesu Christ, vor all' mein Sünd gestorben ist«. Zum letzten Male tritt er in die Tenorarie »Lasst mich ihn« hinein. Der zweite ist: »Stille, stille ist die Losung«



Der dritte ist das Flittner'sche Lied »Jesu, meines Herzens Freud'«, welches wegen seiner freieren Rhythmik niemals eigentliche kirchliche Geltung erlangt hat. Zum ersten Male setzt es ein, wo Christus den Auftrag giebt das Osterlamm zu essen:



und zwar in einer Solostimme, die deutlich auf Sebastiani hinweist. Dieser Flittner'sche Halbchoral durchzieht die Lucaspassion besonders erkenntlich und giebt ihr, wenn man so sagen darf, einen gewissen traulichen Charakter. Es ist nichts Grossartiges in diesem Werke, aber ungemein viel Sinniges. Kein »Barrabam« erschüttert uns, kein »Sind Blitze sind Donner« macht uns beben; aber wenn der letzte Accord dieser Lucaspassion vorüber ist, dann singt es in uns noch lange nach:



. Da die Lucaspassion auch von den ausführenden Kräften wenig verlangt, so wird sie sich wahrscheinlich bald einen festen Platz gewinnen.

Die Lucaspassion, ob von Bach oder nicht, ist jedenfalls ein liebenswürdiges Denkmal aus der Jugendzeit

der oratorischen Passion. Bach's Johannespassion und Matthäuspassion stehen in der Entfaltung eigentlich oratorischer Auffassung und Kunst weit höher. Aber in einem Zuge gleichen sie ihr. So hoch Bach in ihnen als Musiker aufwärts schreitet, immer hält er die Richtung aufs Kirchlich-Volksthümliche ein; seine in der Heimath eingesogene Liebe zum Choral und zum Bibelwort unterscheidet ihn von den Passionscomponisten der Hamburger Schule. In dieser Beziehung stehen sich die zweifelhafte Lucaspassion und die Bach'sche Matthäuspassion ganz nahe; aus beiden blickt dasselbe Auge, dort das des Kindes, hier das des Mannes. Die Johannespassion ist musikalisch wohl ebenso bedeutend wie die nach Matthäus. Ja Schumann und Andere haben sie der letzteren voranstellen wollen. Aber wenn sie in einem Punkte einen Schritt hinter der Matthäuspassion zurückbleibt, so ist das eben in ihrem Verhältniss zu den kirchlich volksthümlichen Elementen.

S. Bach, Johannespassion

Bach hat dem Vermuthen nach die Johannespassion in Aussicht auf den Antritt des Thomascantorats schon im letzten Jahre seines Cöthner Aufenthalts componirt. In Leipzig kam das Werk erst am Charfreitag 1724 zur Aufführung und erlebte während der Amtszeit des Componisten mehrere (3?) Wiederholungen. Noch einige Jahrzehnte nach Bach's Tode kannten, wie wir aus einem Berichte von Rochlitz schliessen, der selbst Alumnus war, die Thomasschüler die Johannespassion. Dann verschwand sie mit der Mehrzahl der Bach'schen Vokalcompositionen auch aus dem Gesichtskreise der Leipziger und kam erst im Gefolge der wiederentdeckten Matthäuspassion aufs Neue zum Vorschein; zuerst in einer Ausgabe bei Trautwein, nach welcher die erste Aufführung des Werkes durch die Berliner Singakademie (21. Febr. 1833) erfolgte. Die Gesammtausgabe der Bach-Gesellschaft veröffentlichte das Werk im Jahre 1863 (Bd. XII) in der Redaktion von W. Rust.

Von der Form, in welcher die Johannespassion an dieser letztgenannten Stelle vorliegt, war die ursprüng-

liche Fassung einigermassen verschieden. Der Einleitungschor, der Schlusschor und die Hälfte der Arien waren andere als jetzt. Die lyrische Partie hat dem Componisten in dieser Passion ersichtlich viele Schwierigkeiten gemacht. Lag ihm doch für diesen Theil, welchen er zum ersten Male in grösseren Formen zu behandeln hatte, kein fertiges Gedicht vor, wie später bei der Matthäuspassion. Bach half sich mit Bibelcitaten und Gesangbuchversen; wo es ihm passend schien, griff auch er zu Brockes: Aber die wiederholten Umarbeitungen scheinen darauf hinzudeuten, dass Bach selbst mit der lyrischen Ausstattung der Passion nicht recht zufrieden war, und sicher ist es, dass in diesem Punkte die Mängel des ersten Entwurfs noch bis heute sich empfindbar machen. Ein Theil der Arien, so vortrefflich sie an sich sein mögen, steht nicht an der richtigen Stelle.

Der Einleitungschor der Johannispassion »Herr unser Herrscher .... zeig' uns durch deine Passion, dass du der wahre Gottessohn etc.«, welcher erst mit der zweiten Bearbeitung, gegen das Jahr 1727, in das Werk kam, ist unter allen Charfreitagsbildern, welche in der Tonkunst geschaffen worden sind, eins der eigenthümlichsten und gewaltigsten. Eine merkwürdig dunkle Färbung zeichnet ihn aus, und durch das Gebet der Menge, die hier unterm Kreuze zusammentritt, geht ein zagender und klagender Grundton. Der Preis des Herrschers, »dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist«, klingt wie aus gepresster Brust: er setzt mit schweren stockenden Accorden ein und untermischt die Figuren des Jubels mit schmerzlichen und wehmüthigen Wendungen, bricht sie ab im Tone der Resignation. Ueber allen den Partien, in welchen der Chor in immer wieder wechselnden Motiven nach dem Ausdruck freudiger Bewunderung sucht, herrschen die Holzinstrumente (Flöten und Oboen) mit der Durchführung des klagenden Motivs:



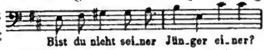
Unsere heutigen starken Chöre überdecken diese geblasene Melodie allerdings; Bach aber schrieb für einen nur dünn besetzten Chor. Die Har-

monie liegt in langen Orgelpunkten fest; in dem Geigenchor drängt unaufhörlich eine wogende Sechzehntelfigur von unten nach oben. Erst mit dem Thema: 

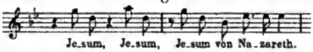
setzt sich die schwankende Stimmung fest. Schon im ersten Theil des Chors (als Oberdominant: D dur) kurz berührt, wird dieses Thema beim zweiten Auftreten (Es dur) zu einem längeren Satze, den man als Mitteltheil der Nummer, jedenfalls als ihren geistigen Mittelpunkt betrachten kann. Er ist ganz in Passionsbetrachtung getaucht: die Stimmen überbieten einander in der Inbrunst, mit welcher sie zum Kreuze blicken und klagen. Dass das Motiv, , welches diese warmen, ausdrucksvollen Melodien trägt, symbolische Bedeutung hat, lehrt der Vergleich. Immer wenn Bach das Bild des Kreuzigens vor die Phantasie stellt, in dem Motiv a (siehe unten) des betreffenden Chors der Johannespassion, in dem Hauptthema von »Lasst ihn kreuzigen« in der Matthäuspassion, an zahlreichen Recitativstellen beider Werke, thut er dies in der eigenthümlichen Verbindung von Syncope und Quart (oder einem höheren Intervall). Als Kunstwerk betrachtet ist der Prolog der Johannespassion eine der grossartigsten Leistungen; keine der Hamburger Passionen hat eine Einleitung, die mit dieser nur verglichen werden könnte. Und Bach selbst hat diesen Chor kaum überbieten können. In allen Gruppen, die sich an seiner Durchführung betheiligen — Chor, Streichorchester, Bläser — ist ein derartiger Reichthum und eine solche Selbständigkeit der Ideen und des Ausdrucks, dass, wie man aus den vorhandenen Clavierauszügen sieht, selbst geübte Musiker sich zwischen Haupt- und Nebenstimmen geirrt haben. Und bei der grössten Einheit in Form und dem Festhalten an der Grundstimmung hat Bach doch noch so viele Einzelheiten rührend betont. Man sehe nur die Wiedergabe des Begriffs »Niedrigkeit«.

Der erste Theil der Johannespassion hat ausser dieser Einleitung nur dramatische Chöre und Choräle. Unter den

ersteren ist der an den leugnenden Petrus gerichtete: »Bist du nicht« von längerer Ausdehnung, eine den Ton der Verwunderung sehr lebendig wiedergebende Durchführung des Themas:



Die beiden anderen sind kurze dramatische Sätzchen, Antworten der neugierigen Menge auf die Frage des Heilandes »Wen suchet ihr«. In verschiedenen Tonarten liegt beiden dasselbe Motiv zu Grunde:



Die Figur des Orchesters, welches die Singstimmen umspielt:



kehrt auch in Chören des zweiten Theils wieder, in »Wir dürfen Niemand tödten«, »Nicht diesen, sondern Barrabam« und »Wir haben keinen König denn den Kaiser«. Die Choräle, deren dieser erste Theil vier hat, zeichnen sich vor denen aller anderen Componisten durch ausdrucksvolle, kunstreiche Harmonien und durch eine Melodik aus, welche auch die Nebenstimmen in hervortretenden kurzen Wendungen manches Eigene und Schöne sagen lässt. Ob in Leipzig zu Bach's Zeiten die Gemeinde die Oberstimme dieser einfachen Choräle mitsang, wissen wir nicht. In anderen Gegenden ist dieser Brauch, für welchen mehrfache sachliche Gründe sprechen, auch bei der oratorischen Passion nachgewiesen*).

Der Hauptchoral der Johannespassion, das Stockmann'sche Passionslied »Jesu Leiden, Pein und Tod«, erscheint zum ersten Mal ganz am Schlusse des ersten Theils zu den Worten »Petrus, der nicht denkt zurück«. Eine kunstvollere Bearbeitung desselben Chorals in der Form eines Duettes zwischen Sopran und Bass »Himmel reisse, Welt erbebe«, die in der ersten Fassung der Johannespassion unmittelbar auf den Choral »Wer hat dich so geschlagen« folgte, hat Bach später gestrichen.

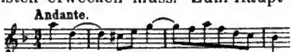
---

*) Bachmann, J.: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges in Mecklenburg 93, 122.

Mit der Wahl des Stockmann'schen Passionsliedes hat es seine besondere Bewandtniss. Wie noch bis in die neueste Zeit die Evangelien Dichtern und Dichterlingen immer wieder Stoff zu schönen oder blos gutgemeinten Paraphrasen geboten haben, so war es auch im Mittelalter. Insbesondere wurde die Leidensgeschichte, in der lateinischen wie in der deutschen Zeit, allen Formen der freien Dichtung angepasst; zuweilen allerdings mit mehr Gelehrsamkeit als Geschmack. So begann noch Enoch Klitzing im Jahre 1708 seine lange »Charfreitagsbetrachtung einer gläubigen Seele« mit der Blasphemie »Der grosse Pan ist todt«. Selbstverständlich übertrug man die Darstellung der Passion auch bald in die Form des evangelischen Kirchenliedes. Alle Gesangbücher vom Anfang des 16. Jahrhunderts ab enthalten solche Lieder, mit oder ohne beigedruckte Musik. Zum Unterschiede von den blossen »Passionsandachten«, — Liedern betrachtenden Inhalts, unter denen die von Rist, componirt von Martin Colerus (Köhler), »dem einzig wahren Phöbus unsers ganzen Deutschland« (Hamburg 1664), besondere Beachtung verdienen — tragen sie den Titel »Historie des Leidens .... nach den Evangelisten«, also genau denselben wie die Passionslectionen und Choralpassionen, als deren Ersatz sie gemeint waren. Die Zahl der Verse in diesen in Liedform gegebenen Passionshistorien schwankt zwischen 20 und 40; sie ist bei allen sehr gross. Die grössere Anzahl dieser dem protestantischen Choral angepassten Passionsgeschichten fand keine Verbreitung, aber einige wurden zum Gemeingut des evangelischen Deutschlands. Unter ihnen sind die wichtigsten »Da Jesus an dem Kreuze stund«, »O Mensch bewein dein Sünden gross«, »O Gottes Lamm unschuldig« und unser »Jesu Leiden, Pein und Tod«. Es war demnach ein ungemein sinniges und poetisches Verfahren, wenn S. Bach diese drei letztgenannten Choräle, den einen in der Johannespassion, die anderen in der Matthäuspassion so ausserordentlich bevorzugte: ein Schritt der Liebe zu Heimath und Volk, der auf Bach den

Künstler und den Menschen ein helles und herrliches Licht wirft.

Arien hat der erste Theil der Johannespassion nur drei. Die erste setzt an der Stelle ein, wo Jesus gebunden zu Hannas geführt wird. An dieses Binden knüpft der Text an »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden«. Er ist von Brockes und bildet den Eingang seiner Passionsdichtung. Die meisten Componisten derselben haben ihn als Chor behandelt und sich dabei mit Syncopen und schleifenden Dissonanzen eine anschauliche Wiedergabe der Mechanik des Bindens angelegen sein lassen. Bach hat nichts auszudrücken gesucht als das Mitleid und die dankbare Rührung, welche der Anblick der ersten Marter des Herrn in dem Christen erwecken muss. Zum Hauptträger dieses Gefühls nimmt er das Thema



in dessen Durcharbeitung sich die Singstimme und zwei Oboen ziemlich gleichmässig theilen. Erstere hat vor den Instrumenten nur einige kurze Stellen voraus, in welchen sie die Stimmung in schneidenderen Interjectionen äussert. Der klare Vortrag ist ebensowenig leicht wie das Verständniss des vielleicht etwas zu langen Stückes. Doch aber thut man sehr unrecht, wenn man dasselbe lediglich für contrapunktisch werthvoll hält.

Ohne genügenden Anlass schickt S. Bach dieser Altarie sofort, nach nur 3 Takten Recitativ eine zweite Arie nach, deren Zusammenhang mit der Erzählung auf die Worte des Evangelisten gestützt ist: »Simon Petrus aber folgte Jesu nach«. Der Sopran setzt darauf mit den Worten ein »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten«. Er folgt naiv und tändelnd wie ein Kind in Sechzehntelfiguren, welche die Flöte vorspielt und zu sehr interessanten Gebinden erweitert. Auch hat die Arie Stellen, an welchen sie aus dem leichten Ton in die Tiefe der Empfindung übergeht, und einige Malereien, namentlich auf die Worte »ziehen und schieben«, die merk-

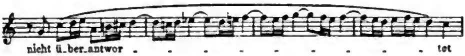
würdig genug sind. Sie ist für sich betrachtet und namentlich im Gegensatz zu der schweren Stimmung der vorausgehenden Altarie ein ganz annehmbares Stück. Aber in der Oekonomie des Ganzen bleibt sie ein Fehler, und schwer ist es zu verstehen, dass sie Bach bei den späteren Bearbeitungen der Johannespassion an ihrer Stelle belassen hat. In den Concertaufführungen der Johannespassion wird man sie wegen des Widerspruchs der Sopranistin ebenfalls nur schwer beseitigen können. In England soll sie eine besondere Popularität erlangt haben. Ganz anders steht die Tenorarie »Ach, mein Sinn!« an ihrem Platze, welche das letzte Stück vom ersten Theil der Johannespassion bildet. Mit ihr hat Bach der Scene der Verleugnung Petri, welche er aus dem Matthäus- in das Johannesevangelium dichterisch ergänzend herübergenommen, einen rührenden und versöhnenden Abschluss gegeben. Der weiche, suchende, fragende und klagende Ton, in welchen diese unablässigen und eifrigen Vorwürfe gekleidet sind, bildet die schönste Vertheidigung des reuigen und irrenden Jüngers. Diese Arie ist eins der schönsten Solostücke nicht blos der Johannespassion, eine Probe feinster Seelenmalerei. Sie schliesst viel trefflicher an den vorausgehenden Schluss des Recitativs, an die Worte »er weinte bitterlich« an, als die Arie »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel«, welche in der ersten Fassung der Johannespassion an dieser Stelle stand. Letztere malt einen zornigen, die jetzige Arie aber den weinenden Petrus. Es ist übrigens ein weiterer Beweis für die grosse Pietät, mit welcher Bach dem Bibelwort gegenübersteht, dass diese Arie, die doch ganz aus der Seele des Petrus heraus gedacht ist, in einen neutralen Mund gelegt wird. Ein Tenor singt sie; Petrus aber, wo er im Recitativ selbst auftritt, hat Bass. Die Stelle, wo der Evangelist von dem Weinen Petri berichtet, ist eine der glänzendsten in dem an Malereien und empfindungsvollem Ausdruck reichen Recitativ der Johannespassion. In seinen Passionsrecitativen ist Bach ganz frei schöpferisch vorgegangen. In ihrer

Tendenz berührt er sich einigermassen mit Schütz, und für gewisse Einzelheiten der Form, den schnellen und häufigen Wechsel zwischen Declamation und Gesang, mögen ihn seine Studien Albinoni's und anderer frühvenetianischen Meister einige Anregungen geboten haben. Aber das Meiste beruht auf eigener Auffassung und Erfindung. Die Recitativpartie ist voll von kleinen und sinnigen Randzeichnungen, zu deren klarer Wiedergabe vom Sänger und vom Zuhörer liebevolles Eingehen, namentlich aber von dem den Continuo ausführenden Begleiter Elasticität im Auffassen und Ausführen vorausgesetzt wird. Viele der schönsten Züge, wie der beim Krähen des Hahnes, sind der Phantasie des Letzteren fast ganz allein anvertraut. Auch für die Charakteristik der Personen müssen die Vortragenden das Entscheidende thun. Das gilt insbesondere, und auch für den zweiten Theil der Passion von den Reden Jesu, den der Evangelist selbst sehr wortkarg vorgestellt hat. Bach hat nur an wenigen Stellen, mit Wiederholung bei den Worten »soll ich den Kelch nicht trinken«, mit decenten Coloraturen bei den Worten »wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen« nachgeholfen.

Im zweiten Theile der Johannespassion treten die dramatischen Chöre bedeutend in den Vordergrund, sowohl durch ihre Menge, wie auch durch die breite Anlage, welche einzelnen von ihnen gegeben ist. Bis zum ersten Abschnitt dieses Theils, welcher durch die Geisselung markirt ist, haben wir ihrer drei: Der dritte: »Nicht diesen, sondern Barrabam« ist ein kurzes dramatisches Stück, welches die heftige Entschiedenheit der fordernden Menge in knappen, scharfen Strichen wiedergiebt. Die ersten beiden: »Wäre dieser nicht ein Uebelthäter« und »Wir dürfen Niemand tödten« hat Bach wie selbständige Scenen breit ausgeführt. Die Juden sind sich, nach Bach's Auffassung, der Schwäche ihrer Gründe bewusst und helfen durch eine aufdringliche Deutlichkeit und Umständlichkeit des Vortrags nach. Die Musik beider Nummern ist ziemlich dieselbe. Sie ruht auf zwei Hauptmotiven



und »wir hätten dir ihn



Im zweiten Chor ist auf das chromatische Motiv und die Coloratur, wo sie vorkommt, das entscheidende Wort »tödten« eingesetzt. Durch die Harmonien und die Declamation dieser beiden Nummern geht ein unheimlich dämonischer Zug. Es liegt der in Heuchelei verhaltene Fanatismus darin; im ersten bricht er häufig in den zischend herausgeschleuderten Achteln auf das Wort »nicht« offen hervor.

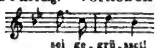
Den ersten kleinen Ruhepunkt in dem Abschnitt bildet der Choral: »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, dem hier die Worte: »Ach grosser König, gross zu allen Zeiten« untergesetzt sind. Sie knüpfen an die Erklärung Christi an: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«. Das Ende des Abschnitts ist breiter markirt durch das Arioso des Basses: »Betrachte meine Seel'«, eine herrliche tiefgehende Nummer aus jener mild erhabenen Gattung von Bassgesängen, die bei Bach und Händel vielfach vertreten, in neuerer Zeit höchst selten geworden ist. Den Text hat Bach aus Brockes mit Aenderungen genommen, die keine Verbesserungen sind. Dem Arioso folgt in der Partitur noch eine grosse Tenorarie: »Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken«, die mit Recht bei heutigen Aufführungen gewöhnlich übergangen wird. Sie arbeitet im Wesentlichen nur das Motiv der Geisselung, mit welchem der Evangelist seine Erzählung naiv malend abgeschlossen hat, zu einem grossen, selbständigen Instrumentalbild aus.

Die zweite Scene der zweiten Abtheilung ist fast rein chorisch. Die langen Sätze der turbae sind nur durch kurze Recitative des Evangelisten und des Pilatus, zu denen an einer einzigen Stelle auch Christus tritt, unterbrochen.

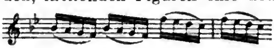
Die erste Nummer des Chors ist der Spottchor der Kriegsknechte (die Bach in alter Weise auch mit Sopran und Alt auftreten lässt): »Sei gegrüsset, lieber Judenkönig«. Um das höhnische Element des Textes zum Ausdruck zu bringen, muss hier der Vortrag der Chorstimmen das Beste thun: es empfiehlt sich ein leiserer Anfang, crescendo beim Einsatz jeder weiteren Periode, staccato auf die kurzen Noten und ein nicht zu viel übertreibender Accent auf die langen:



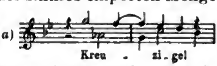
und scharfes Hervorheben des gegen den Schluss eintretenden munteren ausgelassenen Motivs



Das Orchester unterstützt die Absichten des Textes nur in den Blasinstrumenten: Flöten, Oboen reden in scharf absetzenden, lachenden Figuren eine deutliche Geberdensprache:



Es ist interessant den zweiten Chor: »Kreuzige, kreuzige ihn« mit dem über die ähnlichen Worte: »Lass ihn kreuzigen« in der Matthäuspassion zu vergleichen. Der letztere ist in seiner Kälte teuflischer, der der Johannespassion bringt die Wuth der sinnlos empörten Menge mit elementarer Gewalt zum Ausdruck: gräulich in Dissonanzen heulend die eine Partei:

a) 

die andere wie im Fieber wetternd und schnatternd:

b) 

Und diese Motive immer mit einander und durch einander! Zum Schlusse hat Bach durch Verlängerungen des zweiten Motivs noch eine erschreckende Steigerung angebracht, die in dem durch den verwirrenden Lärm der übrigen durchdröhnenden, von Missklängen gekreuzten, langen und hohen Machtschrei der Bässe (auf d) ihre Spitze findet.

Nach diesem wilden Ausbruch pöbelhafter Rohheit giebt der nächste Chor in seinem gesetzten, gemessenen Gang einen eigenen Gegensatz: Mit künstlicher Ruhe und

gesucht deutlicher Betonung stellen die Juden dem über den Fanatismus verwunderten und für Christus eintretenden Pilatus streng abweisend ihr:



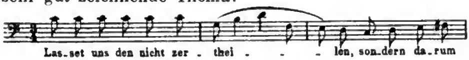
entgegen. Das Thema wird in Fugenform regelrecht durchgeführt. Der demonstrativ bedauernde Ausdruck auf »sterben« tritt darin besonders hervor und wird ganz am Schlusse auch auf das zweite, leichtgehaltene Motiv auf die Worte »denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht« übertragen.

Der Choral: »Durch dein Gefängniss, Jesu Christ«, der den Worten folgt: »Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losliesse«, stört die Einheit der Scene. Wird die Passion beim Gottesdienste benutzt, so ist er an seinem Platze. In Concertaufführungen, wo nur eine zuhörende Gemeinde vorhanden ist, wird besser in der Erzählung und zu den beiden Chören: »Lässest du diesen los« und »Weg, weg mit dem« fortgegangen werden. Ersterer ist identisch mit: »Wir haben ein Gesetz«, letzterer bringt mit einer verschärfenden Einleitung die Musik des »Kreuzige« wieder. Mögen auch prosaische Gründe Bach zu diesen Repetitionen mit veranlasst haben; sicher ist, dass sie passen. Die Scene schliesst mit einem kurzen Chor: »Wir haben keinen König denn den Kaiser«, in dem die Betonung des »Wir« sehr wirksam ist.

Zwischen ihr und dem nun auf Golgatha spielenden Abschnitt hat Bach eine madrigalische Nummer eingeschoben: »Eilt, ihr angefochtnen Seelen«, einen Dialog zwischen dem Solobass und dreistimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor). Dem Text (aus Brockes' Passion entnommen) liegt ein ähnliches dramatisches Bild zu Grunde, wie dem grossen Eingangschor der Matthäuspassion: Die Tochter Zion fordert die gläubigen Seelen auf, sie auf dem Gang, dort nach dem Calvarienberg, hier in der Johannespassion nach Golgatha, zu begleiten. Es ist ein Wechselgesang, im letzten Falle einfachster Art. Der Bass führt

lange, eifrige erregte Reden; der Chor, in die Hast mit hineingerissen, wirft in höchster Spannung nur immer wieder die kurze Frage: »Wohin«? dazwischen. Keiser hat das Bild dieses in phantastischer Begeisterung hinstürmenden Zuges ähnlich wie Bach in rollenden Figuren wiedergegeben, nur sind die Maasse kürzer. Was aber die Composition Bach's so gross macht, das ist die geniale Declamation der Worte »Nach Golgatha«, mit denen die Tochter Zion (Bass) den gläubigen Seelen (Frauenchor) geheimnissvoll, wuchtig und gebieterisch antwortend die Richtung bestimmt.

Die dritte, Kreuzigung und Tod des Herrn umfassende, Scene hat nur zwei dramatische Chöre, den der Hohenpriester: »Schreibe nicht der Juden König«, welcher in wenig passender Weise einfach die Musik des Spottchors: »Sei gegrüsset« aus der vorigen Scene wiederholt, und den Chor der Kriegsknechte: »Lasset uns den nicht zertheilen«. Aus letzterem hat Bach eine Fuge gemacht über folgendes, das platte Behagen der Landsknechte sehr gut zeichnende Thema:





Zum Schluss wird der Ton immer lebhafter und vergnüglicher; Naturlaute schlagen daraus hervor. Es ist dieser Chor, bei welchem wieder Sopran und Alt betheiligt sind, ein realistisches Genrebild, zu welchem die Vorwürfe aus dem 18. Jahrhundert, aus dem gemüthlich philiströsen Kreise der fürstlichen Thorwachen und städtischen Söldner genommen scheinen. Den schönen Abschnitt der Erzählung, wo Jesus seine Mutter dem Johannes übergiebt, zeichnet Bach durch den Eintritt des Chorals: »Jesu Leiden, Pein und Tod« aus (zu den Worten: »Er nahm Alles wohl in Acht«). Bald darauf, wo es heisst: »Und neigte das Haupt und verschied«, kommt dieser selbe Choral wieder. Diesmal in einer kunstvollen

Bearbeitung. Er ist, im Munde des Chors, einer Arie eingeflochten, welche der Bass auf die der Brockes'schen Passion nachgedichteten Worte: »Mein theurer Heiland, lass dich fragen« singt. Es sind ungemein liebevolle und hingebende Weisen. Zwischen dem einfachen Choral und der Choralfantasie steht noch eine weitere Arie, welche an Jesu letztes Wort anknüpft. Es ist die schönste der ganzen Johannespassion, die Altarie: »Es ist vollbracht«. Sie besteht aus zwei Theilen, einem schwermüthigen Adagio, in welchem die Altstimme sich mit der Viola da gamba (gewöhnlich durch Violoncello ersetzt) in klagenden und trauernden Melodien vereint und ablöst. Der Allegrosatz erhält durch den Zutritt des vollen Streichorchesters einen bedeutenden Glanz. In visionärem und entzücktem Ton feiert er den Sieg des Helden aus Juda. Statt des üblichen da capo — der Wiederholung des ersten Theils — klingt in dieser Arie nach dem Schlusse des Mitteltheils der Hauptsatz nur wieder an. Der Uebergang in diese Reprise zeigt ganz besonders den freien und lebendigen Geist, mit welchem Bach innerhalb der Johannespassion sich in den hergebrachten Formen bewegt.

Nach dem Verscheiden Christi und der Fantasie über den Stockmann'schen Choral fuhr die Johannespassion in der ersten Bearbeitung mit einer Instrumentalsinfonie fort. Diese ist später durch die (aus dem Matthäus entlehnte) Erzählung von dem Erdbeben durch ein im Style des begleiteten Recitativs gehaltenes, im Inhalt stark bewegtes, sehr eigenthümlieh abschliessendes Arioso (Tenor: »Mein Herz! In dem die ganze Welt«) und durch eine Sopranarie: »Zerfliesse, mein Herze, in Fluthen der Zähren« ersetzt worden. Zu den letzten beiden Stücken lieh wieder Brockes den Text. Diese Sopranarie ist eins der eigenthümlichsten Stücke der Passion: Roccoco in den zierlichen feinen Formen und die bewegteste Romantik in dem Ausdruck der Trauer. Kindliche und tragische Töne spielen hier in einander. Namentlich der ganze Schluss des Mitteltheils mit der Stelle »dein Jesus ist todt« ist hierdurch tief ergreifend.

An Stelle der alten Gratiarum actio war schon in der modernisirten Choralpassion eine sogenannte Chorarie getreten, deren Text in den meisten Werken der gleiche ist: Die Sänger nehmen vor dem Grabe des Entschlafenen Abschied und bitten für ihr eignes einstiges Ende um eine sanfte Ruhe. Auch die Musik dieser Chorarien stimmt im allgemeinen Charakter überein. Sie wollen einen milden, versöhnenden Abschluss geben. Die beiden in den Bach'schen Passionen zu Johannes und Matthäus stehen mit dieser Absicht ebenfalls in der allgemeinen Reihe, aber sie sind wie die Eingangschöre dieser Werke durch ihre grossen Dimensionen ohne Gleichen. Unter einander theilen sie auch Tactart und Tonart und gleichen sich überdies in den Themen des Mittelsatzes ziemlich genau. Der Schlusschor der Johannespassion ist aber etwas leidenschaftlicher. Der Zug einer im tiefsten Grunde noch sehr erregten Empfindung tritt namentlich an den Stellen offen hervor, wo es heisst: »Und bringt auch mich zur Ruh«. Dieser Umstand und nicht der kirchliche Brauch allein mag Bach veranlasst haben, seine Johannespassion nicht mit dieser Chorarie zu schliessen, sondern ihr noch den Choral: »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« auf die Worte: »O Herr, lass dein lieb' Engelein« zuzugeben.

S. Bach, Matthäuspassion.

Die Matthäuspassion stimmt im Wesentlichen der Anlage und Richtung mit Bach's Passion nach Johannes überein. Auch sie ist in diesen Punkten als ein Werk der Reform zu betrachten, als ein Versuch Bach's, die oratorische Passion auf altkirchlichem und volksthümlichem Boden aufzubauen. Im musikalischen Werth der einzelnen Sätze steht die Johannespassion der späteren wohl nicht nach. Aber es ist nicht zu verkennen, dass Bach in der Matthäuspassion das oratorische Element sowohl als das kirchlich volksthümliche breiter entfaltet und beide in innigere Verbindung gebracht hat als in der Johannespassion. Auch im Text der Matthäuspassion stört uns der starke allegorische und lyrische Ballast, den die Entstehungszeit verlangte.

Aber, soweit es die Musik betrifft, kann diese Passion als die ideale Lösung der Aufgabe gelten, die Leidensgeschichte zugleich mit höchster Kunst und in grösster Einfachheit und Verständlichkeit darzustellen. Manches Andere hat die Matthäuspassion auch noch durch den Bericht des Evangelisten selbst voraus, der den Johannes an Lebendigkeit und durch die Menge spannender Episoden übertrifft. Und schliesslich giebt ihr reicher musikalischer Apparat: die Theilung in zwei Chöre, die grössere Mannigfaltigkeit, die in den Formen der Arie, des Chorals und auch des Recitativs herrscht, einen weiteren äusseren Vorsprung.

So wie wir die Matthäuspassion heute aufführen, ist sie das Product einer Umarbeitung, welche nicht vor 1740 erfolgt sein kann. Als Bach das Werk zum ersten Male im Nachmittagsgottesdienste des Charfreitags 1729 — es war der 15. April — hören liess, war die Choralfantasie über: »O Mensch, bewein« noch nicht drin. An Stelle dieses ursprünglich als Eingang zur Johannespassion componirten überschwänglichen Satzes schloss ein sehr einfacher Choral: »Jesum lass ich nicht von mir« den ersten Theil der Matthäuspassion.

Der Dichter der Matthäuspassion, oder besser ihres oratorischen Theils, war der schon erwähnte Picander, ein Leipziger Postbeamter, welcher mit seinem bürgerlichen Namen Henrici hiess. Picander, dem Bach manche eigene Winke gab — der Text zu »Am Abend, da es kühle ward« scheint*) auf diesem Wege einem Lied des von Bach besonders geliebten Frank nachgebildet zu sein — war einfacher und natürlicher in seiner Sprache als Brockes, hat sich aber diesem in der Motivirung seiner oratorischen Zuthaten angeschlossen. Auch er vermehrt die Personen der Leidensgeschichte um die wesenlose Figur der Tochter Zion und des zu ihr gehörigen Chors der »gläubigen Seelen«. Bach unterscheidet sich in der

*) Ph. Spitta, J. S. Bach, II, 386.

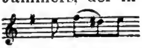
Matthäuspassion noch mehr als in der zu Johannes in der Behandlung dieser Tochter Zion von den Hamburger Componisten. Er löst ihren persönlichen Charakter vollständig auf, indem er ihr musikalisch eine eigene Stimme verweigert. Die Tochter Zion singt ihre Soli als Alt, Sopran, Tenor und Bass; sie singt sie in Form von Duetten und als Chor. In letzterer Gestalt eröffnet sie die Passion mit dem grossen Dialog: »Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen«. Mit ganz ähnlichen Worten luden die sogenannten Leichenbitter noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts auf dem Lande zu grossen Begräbnissfeierlichkeiten ein. Bach führt nun das Bild in der Weise durch, dass die Tochter Zion (1. Chor) als nächste Leidtragende die Klage um das Leiden und den Tod des Herrn in beweglichen Melodien anstimmt und durchführt. Die Hauptthemen, welche er der Klage unterlegt, sind:



und das vom Eintritt der Singstimmen als ständiger Genosse mit ihm bald zur Rechten, bald zur Linken gehende (im System des doppelten Contrapunktes entworfene) Gegenthema:



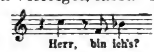
Es wird auf diesen einfachen Unterlagen eine grosse Scala des Schmerzes durchgespielt; von dem stillen wehmüthigen Betrachten geht sie über in langen Thränenguss und in Ausbrüche des lauten leidenschaftlichen Jammers, eines Jammers, der in den Dissonanzen, in welchen das Motiv



vorzudringen sucht, die Hände zu ringen scheint. Immer bricht die Tochter Zion dann mit einer kurzen Wendung der Niedergeschlagenheit ab, um in ruhigerer, hellerer Fassung denen, welche sie geladen hat, klagen zu helfen und das Geleit zu geben, zu sagen, für wen sie zur Trauer entboten sind: »Seht ihn, den Bräutigam«. Die gläubigen Seelen (2. Chor) stehen den Mittheilungen der Tochter Zion zunächst wie fassungs-

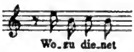
los gegenüber und antworten mit kurzen heftigen Fragen: »Wen, Wie«, die als vereinzelte Accorde hervorgestossen werden — Bach hat extra ein forte vorgeschrieben — und aus denen Ueberraschung und Entsetzen deutlich spricht. Erst nach längerer Zeit werden sie wortreicher, um am Schlusse endlich mit der Tochter Zion in die lang hinströmenden Melodien der Klage einzustimmen. Bach hat diese rührende und reiche dramatische Scene allein noch nicht genügt. Wie Rafael in der Sixtinischen Madonna lässt er aus dem Himmel, der sich über dem Bilde dieses heiligen Begräbnisses wölbt, noch eine Schaar Engelsköpfe herausblicken. Als die Tochter Zion den gläubigen Seelen zuruft: »Seht ihn als wie ein Lamm«, stimmt ein Chor von Knabenstimmen im unisono den alten Passionschoral: »O Gottes Lamm unschuldig« an. Er geht in seinen sieben Zeilen durch und steht in seiner feierlichen Einfachheit über den kunstvollen Gebilden der fugirenden Stimmen wie eine lichte Erscheinung aus der anderen Welt. Wir haben es also auch bei diesem Satz, wie bei der Mehrzahl der madrigalischen Chornummern der Matthäuspassion, formell mit einer Choralbearbeitung zu thun.

Den hierauf einsetzenden ersten Theil der Matthäuspassion kann man in drei Hauptbilder theilen: a) Jesus mit seinen Jüngern und die Einsetzung des Abendmahls, b) Jesus auf Gethsemane, c) Die Gefangennehmung.)

Die erste Scene ist zum grössten Theil mit den Reden von Jesus und den Reden der Jünger ausgefüllt. Der erste Chor, der uns begegnet, ist der der Hohenpriester und Schriftgelehrten: ein getheilter achtstimmiger Satz, dessen kluge, ruhige Berechnung zeigender Ausdruck hauptsächlich auf dem Quartenintervall ruht, mit welchem das »Ja nicht« betont ist. Mit der Malerei auf das Wort »Aufruhr« hat sich Bach älteren Mustern angeschlossen, wie sich eine ähnliche Rücksicht auf die eingebürgerten Züge der älteren Choralpassion durch die ganze Matthäuspassion hindurch verfolgen lässt. Das Motiv, in dem die Jünger in ihrem letzten Chore fragen 

ist ein solches Citat, welches

wir fast wörtlich in einer grossen Zahl der älteren Choralpassionen treffen. Aber nirgends ist es innerhalb weniger Tacte mit einer so reichen Modulation des Ausdrucks durchgeführt. Wie wunderbar schön der Uebergang aus der steigenden Unruhe und Erregung in die demüthig klagende Ergebung des Schlusses! Der Chor: »Wo willst du, dass wir dir bereiten das Osterlamm?« klingt mild und fromm. Das erste Auftreten der Jünger in »Wozu dienet dieser Unrath?« hat einen unfreundlichen Charakter in der Heftigkeit der einsetzenden Sechzehntel



, einen altklugen in der trocken gespreizten Declamation des Mittelsatzes (»Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft«) und seiner übertriebenen Weichherzigkeit bei den Worten »den Armen«.

An den zänkischen Ton dieses Chors knüpft die Tochter Zion ihre erste Einmischung in die Handlung an. Sie will das »thörichte Streiten der Jünger« durch den Ausdruck ihrer eignen Liebe wett machen und bringt ihm ein Herz voll Buss' und Reue dar. Denn — das ist der Zwischengedanke, der zum Verständniss dieser Arie ins Auge gefasst werden muss — durch die Sünde der Tochter Zion, das ist: der Menschheit im Allgemeinen, muss der Heiland leiden. Die Mehrzahl der Sologesänge in der Matthäuspassion besteht ausser der Arie noch aus einem Vorgesang, den Bach einfach mit Recitativ bezeichnet hat. Es ist das sogenannte Recitativo accompagnato: die von den Italienern in Oper und Oratorium für die Wiedergabe hochpathetischer Empfindungen bestimmte Sonderform des Sologesangs, von der Arie durch das Hervortreten des declamatorischen Elementes unterschieden. In der Johannespassion erscheint diese Recitativform unter dem Titel Arioso und zwar nur an zwei Stellen. In der Matthäuspassion sind diese zahlreichen kurzen Ariosos ein Hauptschmuck, durchweg so voll Musik und Ausdruck, dass man viele der an sich auch schönen und bedeutenden Arien, welche durch jene nur eingeleitet werden sollen, in Anbetracht der Länge des

Werkes in der Regel weglässt und auch weglassen kann. Die zweite Arie unserer Scene, mit welcher die Tochter Zion die Nachricht von den verrätherischen Absichten des Judas begleitet (Sopran »Blute nur«), ist eine der wenigen, welchen kein solches Arioso vorhergeht. Eine dritte Arie (ebenfalls des Soprans) schliesst die erste Scene ab: »Wie wohl mein Herz in Thränen schwimmt«. Auch sie hat den wehmüthig liebevollen Grundton, in welchem in diesem Abschnitte der Passion alle Arien gehalten sind. Bach instrumentirt sie alle mit Flöten und sanften Instrumenten und lässt die Worte mit Figuren umspielen, welche den zärtlichen Gebärden gleichen, wie sie Kinder und Mutter unter einander austauschen. Die eigentliche Arie dieser hier in Rede stehenden Soprannummer: »Ich will dir mein Herze schenken« kommt selten zum Vortrag. Sie ist eine der wenigen madrigalischen Nummern des Werks, in welchen der Passionston ganz zurücktritt: es ist die freudige Erklärung der gläubigen Seele an den Bräutigam, an Christus als Seelenbräutigam. Das Arioso »Wie wohl« nimmt seinen Bezug auf die in der Handlung eben vorgeführte Einsetzung des Abendmahls, welches sie als das »Testament Christi« in einer eigenthümlichen Mischung von Entzücken und Abschiedstrauer feiert.

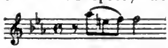
Die eben erwähnte Einsetzung des Abendmahls ist auch musikalisch der hervorragendste Abschnitt in den Reden Christi, weniger wegen des Reichsthums in den Einzelheiten des Ausdrucks als wegen der Form, welche an dieser Stelle ausnahmsweise einen bewegten Charakter annimmt und einhält. Während Christus sonst declamirt, singt er hier, und die begleitenden Instrumente — vorher, wenn Christus spricht, auf langen Tönen festgebannt — singen mit. Das gesangliche Element, welches die Einsetzungsworte ganz durchdringt, kommt in den vorhergehenden Reden des Herrn nur an vereinzelten Punkten zum Ausdruck bei Worten, welche geeignet sind, die Fantasie lebhafter aufzurütteln: »gekreuzigt«, »begraben«, »verrathen«. Ganz in derselben Methode, nur

ohne den verklärenden Schimmer des Geigenklangs sind auch die Reden der Nebenpersonen und die Erzählung des Evangelisten behandelt. Es ist eine lebhafte, den Einzelheiten des Textbildes nachgehende Declamation, die an wichtigen Punkten in musikalische Figuren übergeht, um zu malen.

Mit einem ähnlichen geschlossenen, aber auf wenige Tacte beschränkten selbständigen musikalischen Bilde, wie es die Einsetzungsworte enthalten, beginnt auch die zweite Scene: »Jesus am Oelberg und auf Gethsemane«. Es ist die kurze Stelle: »Ich werde den Hirten schlagen«. Sie besonders herauszuheben und durch Mittel der Tonmalerei anschaulich zu machen, ist eine alte Tradition, die sich in der oratorischen Passion Deutschlands bis vor Sebastiani zurückverfolgen lässt. Auch in Choralpassionen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist sie schon, und mit ihr die Einsetzung des Abendmahls, durch reichere Bewegung ausgezeichnet. Speciell mit der Schütz'schen Matthäuspassion stimmt Bach namentlich in der feierlichen Behandlung der Worte: »Wenn ich aber auferstehe« ganz auffallend überein.

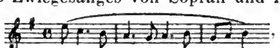
Wenn irgendwo die oratorischen Hülfsmittel am Platze sind, so ist es in der Scene auf Gethsemane: Der Herr in höchster Seelennoth, von Verzweiflung gefasst, bittet seine Jünger wieder und wieder ihn nicht zu verlassen, mit ihm zu wachen — und sie schlafen. Niemand wird an dieser Stelle ruhig weiter lesen, ruhig weiter hören können. Hier ist es zu viel der schonungsvollen Objectivität des Evangelienberichtes. Das Herz will dazwischen reden. Diesem Gefühle hat Bach in der schönsten Weise Rechnung getragen. Den grössten Theil der Gethsemanescene füllt er mit einem betrachtenden Stücke, welches zu den empfindungsvollsten und eindringlichsten der ganzen Matthäuspassion gehört. Es zählt in seiner Form wieder zu jenen für die Matthäuspassion bezeichnenden Doppelarien, von welchen bereits gesprochen worden ist. Der Vorgesang: »O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz« besteht aus einer Choralbearbeitung von jener ein-

facheren Art, wie wir ihr bereits in der Tenorarie der Lucaspassion: »Lasst mich ihn nur noch einmal küssen« begegnet sind und wie sie Bach in der früheren Zeit häufiger pflegte. Dort spielte das Orchester den Choral, hier singt ihn ein Singechor. Die Melodie ist die in der Matthäuspassion mehrmals (im einfachen Satze) wiederkehrende von »Herzliebster Jesu«, die Worte dazu: »Was ist die Ursach aller solcher Plagen«. Der Abschnitt beginnt mit einem Vorspiel, dessen schwer klagendes Hauptmotiv



auch die Form und die Stimmung der längeren Zwischenspiele trägt, in welchen Solist und Orchester die einzelnen Strophen des Chorals trennen, und ebenso das heissen Ausdrucks volle Nachspiel. Auch in der eigentlichen Hauptarie: »Ich will bei meinem Jesu wachen« ist die Zweitheilung des einleitenden Ariosos weiter geführt. Der Solist gelobt dem Heiland Treue und der Chor malt wie aus der Ferne den Erfolg dieses Gelöbnisses. Der Tenor, der vorhin so mächtig klagte, singt jetzt eine Melodie ernster Freudigkeit, — noch beredter als er spricht die Solooboe ihm die Weise vor und mit eigenthümlichen schweren und trüben Accenten gemischt —; aus dem Chor tönt über die Worte: »So schlafen unsere Sünden ein« eine sanfte und zarte Schlummermusik. Zwei Bilder in der Form streng gesondert und im Inhalt das eine der Reflex des anderen; in beiden eine Einfachheit der Motive, eine scharfe und leichtfassliche Gruppirung wie im Volkslied! Den ersten Moment der Enttäuschung, wo Christus die Jünger schlafend findet, hat Bach durch eine kürzere Einlage markirt: eine Bassarie mit vorausgehendem Recitativo accompagnato: »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder«, die gewöhnlich wegbleibt, da sie, nur im ernsteren und gedrängteren Ton, dasselbe sagt, wie der vorausgehende grosse Satz von Tenor und Chor. Den Schluss des grossen Kampfes, die Stelle, wo Christus sich in den Willen des Vaters ergiebt, verdeutlicht der Choral: »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit«.

Den Act der Gefangennehmung, die Schlussscene des

ersten Theils, führt Bach in einem Tonsatze aus, in welchem wir eins der gewaltigsten dramatischen Bilder zu erblicken haben, welche die Musik kennt. Dieser Satz ist ein Meisterstück eines genialen Realisten, in grossen und kühnen Frescozügen hingeworfen und doch reich an fein beobachteten und naturgetreu wiedergegebenen Einzelheiten. Man täuscht sich kaum, wenn man in diesem von elementarem Schwung erfüllten Bilde auch Aeusserlichkeiten veranschaulicht glaubt, welche der biblische Bericht nur im Vorbeigehen streift. Sie betreffen das Orchestercolorit des Satzes. In dem gedämpften Klang der unisono spielenden Geigeninstrumente, in ihren jetzt stockenden, jetzt unheimlich fluthenden Rhythmen liegt wohl ein Hinweis auf das unheimliche Leben am nächtlichen Himmel. Der Mond verbarg sich, als sie Christum banden und fortführten. So will auch das Licht des Klanges in diesem Satze mehrmals erlöschen, bis in dem Schlusstheil ($^3/_8$-Tact: »Sind Blitze und Donner«) in den dröhnenden und rollenden Bassfiguren und den zischenden und bebenden Violinen alle Wetter losbrechen. Im Gesangsatze vereinigen sich die Tochter Zion und der Chor der gläubigen Seelen. Jene spricht (in Form eines Zwiegesanges von Sopran und Alt) in heftig klagenden Melodien:  die in das leere, drohende Dunkel des Instrumentensatzes schneidend hineinklingen, und in weinenden Gängen. Der Chor steht der Scene in entgegengesetzter Haltung gegenüber: er donnert den Schergen kurze Zurufe zu, deren empörter und entrüsteter Inhalt sich in dem schon bezeichneten Schlusstheile des Satzes zu einer zusammenhängenden und erschreckenden Tonfluth verdichtet. Hier wird der Chorsatz achtstimmig, die beiden Gruppen treiben sich zur höchsten Spitze der Wuth, wo eine Generalpause das »Nicht weiter« bezeichnen muss. Von da an lenkt der Satz in seinem Charakter etwas um und ganz am Schlusse in den Ton der Klage ein. Dieser Satz ist derjenige, wo Bach sich der Opernnatur des italienischen

Oratoriums um einen bemerkbaren Schritt genähert hat. Man würde durch Text und Musik berechtigt sein, den Chorsatz dieser Nummer in den Mund der Jünger zu legen. Den kirchlichen Charakter der Passion am Schlusse ihres ersten Theils nochmals nachdrücklich festzustellen, hat deshalb Bach an diese Stelle eine seiner umfangreichsten Choralfantasien hingesetzt: die grosse Composition über den altklassischen Passionschoral: »O Mensch, bewein dein Sünde gross«. Die Melodie singt der Sopran, die übrigen Stimmen umschreiben mit selbständigen Themen und geben ab und zu auch einen ausdrucksvollen Anhang. Das Orchester vervollständigt das grossartige Stimmungsbild mit einem sehr beweglichen Gewinde über die Figur:



deren einfaches Grundmotiv alle Stufen der Klage von dem zarten wehmüthigen Sinnen bis zum pathetischen Ausbruch des bitteren Schmerzes durchwandert.

Die rasch und reich bewegte Handlung im zweiten Theile der Matthäuspassion ist in vier Abschnitte gegliedert. Der erste, die Vernehmung Christi vor dem Hohenpriester umfassend, wird durch eine madrigalische Einlage (Altsolo und Chor) eingeleitet, welche an den Punkt der Handlung anknüpft, bei welchem sie am Ende des ersten Theils verlassen wurde. Die Tochter Zion sucht den Herrn und klagt in tiefbekümmerten Melodien »nun ist mein Jesus hin«. Es ist eine der rührendsten Scenen der Passion, ein Bild, über dessen tiefe Traurigkeit eine wunderbare Anmuth gebreitet ist. Wie die Tochter Zion so dasteht und, während die Instrumente spielen, in einem langen Ton Umschau hält, wie die gläubigen Seelen als liebevolle Gefährten in den kurzen fugirten Chorsätzen ihr freundlich zusprechen und sich regen eifrig mitzusuchen — eine herzlichere Idylle im Kreise leidtragender Menschen lässt sich nicht denken. Es ist nicht unwichtig, dass Bach die Solostimme dem ersten Chor entnommen haben will, den Chorsatz selbst dem zweiten Chor zuweist. Mit dieser Vorschrift, die ähnlich noch bei

anderen Nummern begegnet, ist augenscheinlich eine gewisse scenische Wirkung beabsichtigt. Der erste geschlossene dramatische Tonsatz in dem Abschnitte ist das Duett der beiden falschen Zeugen: »Er hat gesagt«, ein kleiner Canon in der Octav, durch welchen ähnlich wie bei Schütz das mechanische gedankenlose Hinplappern angedeutet werden soll. Mit beabsichtigter Uebertreibung ist das Bild des »Aufbauens« colorirt. Die Wichtigkeit der Aussage hat zur Einlage einer Arie für Tenor »Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille« Veranlassung gegeben, die in der Regel übergangen wird. In ihrem Recitativ ist das Orchester in leisem Staccato geführt, jeder Accord durch eine Pause gefolgt, die Spannung anzudeuten, welche das Schweigen Christi erregt. Die Arie selbst wirkt mit der Declamation des Wortes »Geduld« und greift durch ihren helleren Ton über den Kreis der Passionsstimmung hinaus. Als Christus endlich spricht, beginnen die Violinen zu den Worten von »dem Sitze zur Rechten der Kraft« ein mystisches Figurenspiel. Auch hierfür liegt ältere Tradition vor. Der Doppelchor »Er ist des Todes schuldig«, mit welchem die angebliche Gotteslästerung von den Hohenpriestern beantwortet wird, zeigt eine gewisse freudige Aufregung: Endlich ist ein Anhalt gefunden. Nur die Schlusstakte haben einen drohenden Charakter. Der ebenfalls sehr kurze Chor »Weissage, wer ist es, der dich schlug« offenbart den frechen Uebermuth der Pfaffenpartei. In seinen Sechszehntelfiguren ist das höhnische Gelächter, in den kurzen Rhythmen, mit denen sich die Chöre ablösen, das grausame Necken und Spielen gezeichnet. Mit ihm schliesst dieser erste Abschnitt des zweiten Theils, und der einfache Choral »Wer hat dich so geschlagen« markirt diesen Schluss.

Als Anhang sind ihm zwei Episoden beigegeben: die Verleugnung des Petrus und der Tod des Judas. Die Episode der Verleugnung des Petrus war ein Abschnitt der Leidensgeschichte, welchem die Zuhörer besonderes Interesse entgegenbrachten. Hier wirkte die Erinnerung

an die handgreifliche Natürlichkeit der alten Passionsspiele noch lebendig weiter. Wenn die Currenden in den mitteldeutschen Städten ihren Passionsumzug hielten — und dieser blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein noch gebräuchlich — da warteten die Leute unter den Thüren und auf der Gasse mit Spannung auf das Auftreten der beiden Mägde und auf das Krähen des Hahnes*). Auch Bach hat auf diese naiven Kunstansprüche der grossen Masse freundlich Rücksicht genommen. In seiner Johannespassion, wie in der zu Matthäus ist das Krähen des Hahnes leicht angedeutet; ernster ausgeführt ist das Weinen Petri — eine von den Darstellern des Evangelisten gefürchtete Stelle, für welche die Kunst des Falsettirens in einem Grade vorausgesetzt wird, wie er im 18. Jahrhundert noch allgemein verbreitet war. Ein Zug ironischer Art äussert sich am Anfange dieses nach dem kurzen Chor: »Wahrlich, du bist auch Einer etc.« einsetzenden Recitativs. Bach setzt die Worte des Evangelisten: »Und alsbald krähete der Hahn« auf genau dieselbe Tonreihe, in der Petrus unmittelbar vorher betheuert: »Ich kenne des Menschen nicht«. Wenn Bach hier und auch in der Johannespassion den Evangelisten das Weinen des Petrus so geflissentlich verbildlichen lässt, so war ihm dabei um mehr als eine wirkungsvolle Tonmalerei zu thun. In anderen oratorischen Passionen verurtheilt die Tochter Zion den Abfall des Petrus mit einem zornigen Erguss; in den beiden genannten Bach-schen Passionen aber spricht sie ihn frei um seines Weinens willen. In der herrlichen Arie »Erbarme dich«, welche den Schluss der Petrusepisode bildet, weint sie mit. Es ist wohl kein Zufall, dass dieses kunstvolle Duett der Altstimme und der Solovioline, trotz seiner langgemessenen schwierigen Melodieperioden, einer der populärsten Sologesänge geworden ist. Der Naturton darin ist unwiderstehlich.

---

*) Th. Kriebitzsch: Das Oratorium (Musikal. Wochenblatt, 1870).

Die Episode von der Reue und dem Tode des Judas bringt in dem Satze: »Was gehet uns das an« wieder einen kurzen Doppelchor, dessen anfänglich gleichgültiger Ton am Schlusse den Aerger und die Gereiztheit zu Tage treten lässt, und ein Duett zweier Bässe, welche Bach als »Pontifex primus« und »P. secundus« bezeichnet hat, über die Worte: »Es taugt nicht, dass wir sie in den Gotteskasten legen«. Bei dem Worte »Blutgeld« äussert diese vorher absichtlich etwas bombastisch gehaltene Musik deutlich den Schauder. Den Abschluss dieser Judasepisode macht die Tochter Zion mit einer Bassarie — ohne Recitativ — »Gebt mir meinen Jesum wieder«, welche sehr breit ausgeführt ist und auffällig behagliche Bestandtheile enthält.

Der zweite Abschnitt, Christi Verhörung durch Pilatus umfassend, hat den musikalischen Schwerpunkt in den dramatischen Chören, den erregten Aeusserungen der Volksmassen. Da ist das in seiner plötzlichen, blitzartigen Wucht niederschmetternde: »Barrabam«. Seine Kürze dankt es wahrscheinlich der Erinnerung Bach's an die alten Choralpassionen. Die in ihrer Bedeutung einen ganzen langen Satz überbietende Dissonanz, in welche der Ruf gekleidet wird, ist Bach's eigenste Idee. Da ist ferner das dämonisch kalte »Kreuzige« mit dem ungeduldig und ungeberdig wie eine Drohung gegen den Landpfleger abbrechenden Schlusse: und da ist das leichtfertig verwegene »Sein Blut komme über uns und unsere Kinder«. Bach hat in diesem letzten Stück die thörichte Verblendung der Menge hervorgehoben, nicht ihren Fanatismus: die tänzelnden Rhythmen, die auf Tonleitergängen hintändelnde Melodik, würden auf einen Text ganz fröhlichen Inhalts schliessen lassen, wenn nicht in der Harmonie der Mollcharakter vorherrschte. In Bezug auf malerische Kraft in der Motiverfindung und in scharfer Durchführung der bildlichen Vorstellung ist der Spottchor der Kriegsknechte »Gegrüsset seist du« eins der hervorragendsten Stücke unter den dramatischen Chören der Passion. In diesen vier Takten steht alles, was zu

dem Bilde gehört, die grotesken Verbeugungen, das Kichern und Lachen und das hart herausfahrende verächtliche Schimpfen. Diesen Höhepunkt der Schmach hat Bach in für ihn bezeichnender Weise nicht mit einer Arie oder einer anderen Art des oratorischen Kunstgesanges ausgestattet, sondern mit dem Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« und zwar in der einfachsten Satzform. — Es sind in diesem Abschnitte nur noch zwei Stellen, an welchen der biblische Text durch oratorische Einlagen unterbrochen wird. Das erste Mal singt der Sopran auf die Frage des Landpflegers: »Was hat er denn Uebles gethan« eine Arie mit vorausgehendem Arioso: »Er hat uns Allen wohlgethan«. Das Wort des Pilatus zwang nicht zum Verweilen, aber dem Componisten war es wünschenswerth, zwischen dem Chor »Lass ihn kreuzigen« und seiner Wiederholung etwas Zeit vergehen zu lassen. Zudem ist die Arie in ihrem fahlen, wie vom Flor bedeckten Colorit und in ihrem auf Fermaten absetzenden Bau eine der eigenthümlichsten Nummern der Passion. Die andere Stelle, an welcher die Tochter Zion mit einer Arie einsetzt, ist die, wo das Verhör durch den Beschluss beendigt wird, dass Jesus gekreuzigt werde. Die Arie (Alt: »Erbarm es Gott«) besteht wieder aus Arioso und Arie. Beiden Sätzen ist die unruhige Sprache der erschütterten, aus der Fassung gebrachten Seele gegeben. Im Arioso folgt Bach dem tonmalerischen Zuge seiner Zeit und führt im Orchester das Bild des Geisselns durch.

Der dritte Abschnitt des zweiten Theils, welcher die Kreuzigung auf Golgatha enthält, wird mit einer Arie eingeleitet »Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein«, in welcher ein Solobass mit der Viola da Gamba concertirt. Der Text knüpft an die Stelle der Erzählung an, wo Simon von Kyrene dem Herrn das Kreuz abnimmt. Die Tochter Zion erklärt, dass sie dem Heiland, der das Kreuz der Menschheit getragen, einen gleichen Liebesdienst mit süsser Lust erweisen will. Die Musik hat jene Mischung von Ernst

und inniger Schwärmerei, die Bach eigen ist; das Soloinstrument drückt Kraft und Freudigkeit in freundlichen und lieblichen Figuren aus. In den beiden Chören »Der du den Tempel Gottes zerbrichst« und »Andern hat er geholfen« wechselt der leicht scherzende und spöttelnde mit einem hart verweisenden und barschen Ton. Eine Stelle, deren höhnischer Ausdruck leicht verkannt wird, ist in dem letztgenannten bei den Worten: »Er hat Gott vertrauet«. Beide Chöre sind voll absichtlich gespreizter Malereien; besonders wird das »Herabsteigen vom Kreuze« ausgeführt. An der Stelle, wo der Evangelist erzählt, dass auch die Mörder, die mit gekreuzigt wurden, den Heiland schmäheten, klagt die Tochter Zion in einem ausdrucksvollen Arioso: »Ach Golgatha«. Namentlich das Ende dieses Satzes bringt eine Schwere der Empfindung zum Ausdruck, welche die Grenzen der musikalischen Form fast überschreitet. Die Singstimme schreit ihr: »Ach Golgatha« noch einmal laut auf und sinkt dann wie gebrochen hinab, um auf einer Dissonanz zu verklingen, welche die Instrumente allein aufzulösen haben. Die darauffolgende Arie: »Sehet, Jesu hat die Hand uns zu fassen ausgespannt«, wird in der Regel ausgelassen. Sie wirkt auf den naturalistischen Ausbruch des herben Schmerzes, mit dem das Arioso zu Ende ging, wie ein weicher Balsam. Der Zutritt des Chors der gläubigen Seelen, welche hier genau so wie in der schönen Bassarie der Johannespassion »Eilt etc.« der Tochter Zion mit ihren kurzen Fragen »Wie, Wo« entgegentreten, stört den Charakter des Satzes mehr als dass er ihn hebt. Die ergreifenden Worte Christi: »Eli etc.« sind ohne das obligate Streichquartett begleitet, welches bis dahin den Reden Christi beigegeben war. Auf den Zusammenhang, in welchem diese einfachere Behandlung mit der alten Choralpassion steht, ist schon früher hingewiesen worden. Die beiden Chöre, in welchen die Menge diesen Scheideruf Christi auslegt, sind sehr kurz gehalten, der erste im Tone der einfachen Verwunderung, der zweite mit einem Beisatz gehässiger Kritik. Der dramatische Hauptpunkt auch dieses Ab-

schnittes, die Stelle wo es heisst: »Jesus schrie abermals laut und verschied« ist wieder mit einem einfachen Choral bezeichnet: »O Haupt voll Blut und Wunden« jetzt mit dem Text »Wenn ich einmal soll scheiden« und diesmal — das erste und einzige Mal, so oft der Choral in der Passion vorkommt — nicht in der Durtonart, sondern in der alten phrygischen Weise, die unsrem Moll etwas verwandt ist.

Die Scene der Kreuzigung hat in der Erzählung von dem Erdbeben und in dem kurzen frommen Satze des Hauptmanns nnd seiner Gefährten »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen« ein aufregendes und feierliches Nachspiel. In der Darstellung des Erdbebens ist, der Skizze des Continuo nach zu schliessen, auf eine reichere Entfaltung der Orgelkünste gerechnet. Manche alte Orgeln hatten für das »terraemoto« ein besonderes Register.

Der vierte Abschnitt des zweiten Theils, der letzte der Passion überhaupt, enthält nur drei ausgeführtere Stücke: Das mittlere allein ist dramatischen Charakters: der Chor der Hohenpriester: »Herr, wir haben gedacht«, einer derjenigen Sätze unter den dramatischen Chören, welche in Bezug auf Charakteristik in zweiter Linie stehen. Die beiden anderen Sätze sind madrigalische Ergänzungen des Bibeltextes und in der Stimmung einander verwandt. Der erste ist ein Sologesang des Basses: Arioso und Arie: »Am Abend, da es kühle ward«. Unter den vielen Ariosos der Matthäuspassion ist dieses dasjenige, welches am meisten singt und von dem Charakter eines pathetisch declamirenden Vorbereitungssatzes sich am weitesten entfernt. Ein bedeutendes Stück romantischen Sinnes liegt in ihm in den warmen lyrischen Accenten, mit welchen die Singstimme der »schönen Zeit« der Abendstunde gedenkt, und in den zart und sanft in die Tiefe hingleitenden Figuren, mit welchen die Geigen die Schatten der nahenden Nacht vor der Fantasie aufsteigen lassen. Gleich schön und von eigener Schwärmerei erfüllt ist die zu diesem Arioso gehörige Arie. Wie schade, dass dieser Satz, von dessen edel populärer

Melodik das Citat des Anfangs einen Begriff geben mag:


so gut wie unbekannt ist.

Oft liest und hört man das Urtheil: es sei unpassend, dass der Sänger, welcher die Partie des Christus durchgeführt hat, nachdem der Heiland verschieden ist, wieder auftritt und das »Am Abend, da es kühle ward« vorträgt. Diese Bemerkung macht der feinen dramatischen Empfindung unserer Zeit Ehre, aber sie geht über die eignen Ansprüche des Componisten hinaus, der nicht blos bei dieser Arie, sondern auch bei zwei anderen, die noch in die Abschnitte vor der Kreuzigung fallen, denselben Sänger aus dem Coro I, der den Christus singt, zu verwenden erlaubt. In den alten Choralpassionen war man so wenig bedenklich in dergleichen Fällen, dass Christus auch ruhig den Bass in den Judenchören mitsang. Eine strenge Trennung in der Besetzung der dramatischen Partien der Passion und der madrigalisch-oratorischen würde wenigstens für die Chöre einen zurückschreckenden Aufwand von Personal und von Aufstellungsplatz erfordern. Vielleicht gelangt man aber noch einmal dahin. Wenn die Tochter Zion und der Chor der gläubigen Seelen auf einen Raum für sich unten im Orchester, oben Christus, die Soliloquenten und die dramatischen Chöre, der Evangelist mit dem Dirigenten in neutraler Mitte untergebracht werden könnten und die einfachen Choräle von der Gemeinde oder Zuhörerschaft mitgesungen würden, so wäre das Ideal von Deutlichkeit erreicht und manchem Missverständniss vorgebeugt, dem ein unvorbereiteter Besucher einer Passionsaufführung öfters unterliegen kann.

Die alte Gratiarum actio der Choralpassion ist in der Matthäuspassion ebenso wie in der zu Johannes durch eine lange, wehmüthig mild gestimmte Chorarie ersetzt. In der Matthäuspassion geht ihr wie der Mehrzahl der Soloarien des Werkes ein recitativisches Arioso voraus: »Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht«, in dessen Vortrag sich die Solisten der vier Stimmen theilen.

Man weiss allgemein, dass die Matthäuspassion erst dem 19. Jahrhundert zu Gute gekommen ist. Sie gehört heute in allen deutschen Städten, wo die musikalischen Zustände geordnet sind, zu den regelmässigen Erscheinungen der Charwoche: Jahr für Jahr oder Jahr um Jahr. Wir verdanken dies dem jungen Mendelssohn, der das Werk aus dem Archive hervorzog und kühn und frisch mit der Berliner Singakademie (12. März 1829) aufführte. Der Erfolg war in Berlin schnell entschieden. In anderen Städten fand man die Stellung zu dem Werke nicht sofort. Aus Königsberg, dem vierten Ort, wo man sich (im Jahre 1832 unter Musikdirektor Saemann) an das Werk wagte, wurde berichtet: »Ein Theil der Zuhörer lief schon in der ersten Hälfte zur Kirche heraus, andere nannnten das Werk veralteten Trödel«. Der Referent schliesst sich der dritten Gruppe an, welche Bach's Passion einer colossalen egyptischen Pyramide vergleicht, der sie den »Tod Jesu« von Graun als den anmuthigen griechischen Tempel vorzieht. Nach der ersten Dresdner Aufführung (1833 Palmsonntag) heisst es ziemlich schüchtern: »Bach's Passionsmusik kann neben jeder neueren Tondichtung bestehen«. Nach und nach erkannte man ihr dann wohl auch die Ueberlegenheit zu. Das Wiedererscheinen der Matthäuspassion bezeichnet einen der wichtigsten Wendepunkte in der neueren Musikgeschichte und eröffnete eine Periode der musikalischen Renaissance, in der wir noch mitten drinne stehen. Die Matthäuspassion hat uns den ganzen Bach, sie hat uns die Werke von Schütz, Palestrina und eine ganze Reihe eigenthümlicher und bedeutender Meister wiedergebracht, die bis dahin fast nur in den Wörterbüchern fortlebten; dem Studium und dem Genuss ist eine grosse Kunstwelt neu erschlossen worden, das geistige Band zwischen Gegenwart und vergangnen Zeiten wieder fest geknüpft.

Gänzlich unbekannt blieb übrigens die Matthäuspassion den Zeitgenossen Bach's nicht. Abgesehen von Leipzig, wo nach Rochlitz am Ende des 18. Jahrhunderts die Aufführung Bach'scher Passionen allemal ein »künst-

lerisch christliches Fest« für die ganze Stadt gewesen sein soll, muss das Werk auch nach aussen gedrungen sein, wenigstens in die Kreise der Collegen. Stölzel hat in einer seiner Passionen ein Seitenstück zu dem Arioso »Am Abend, da es kühle ward« in Bach's Matthäuspassion, das zu diesem in einer Verwandtschaft steht, die nicht auf blosser zufälliger Gedankenbegegnung beruhen kann, sondern auf das Studium des Bach'schen Originals zurückgeführt werden muss. Aehnlich wird es sich mit einzelnen, schon früher berührten Zügen der zweiten Marcuspassion Telemann's (vom Jahre 1759) verhalten. Eine Anspielung in Mitzler's Musikalischer Bibliothek (Bd. IV, S. 109) auf eine »unvergleichliche Passionsmusik, welche wegen der allzuheftigen in ihr ausgedrückten Affecte in der Kammer eine gute, in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt habe«, könnte auf die Matthäuspassion bezogen werden, auch eine Bemerkung Marpurg's (in »Legende einiger Musikheiligen«) über »ein gewisses sehr künstliches Passionsoratorium eines gewissen grossen Doppelcontrapunktisten« geht wahrscheinlich auf sie*). Mögen aber diese Sticheleien gelten, wem sie wollen — eine weite und allgemeine Verbreitung der Matthäuspassion wäre im 18. Jahrhundert auch dann nicht möglich gewesen, wenn Bach's musikalischer Stil überall geliebt worden wäre. Die grossen technischen Schwierigkeiten des Werkes werden heute nicht mehr so stark empfunden; aber welche Mühe und Beunruhigung sie den muthigen und erleuchteten Musikdirectoren noch verursachten, welche dem Beispiele Mendelssohn's zunächst folgten, kann man aus dem Bericht von Mosevius ersehen, der das Werk bald nach jener Berliner Aufführung in Breslau einstudirte. Der Länge des vierstündigen Werkes steht auch die gegenwärtige Generation immer noch verlegen gegenüber. Zu allen diesen Hindernissen kam aber als das hauptsächlichste, dass die Zeitgenossen Bach's

*) Vgl. Ph. Spitta a. a. O.

für das, was sein Ideal war, die Verbindung alter und neuer Kunst, die Mischung von Elementen, die noch mit der Choralpassion in Zusammenhang standen, und solchen des Oratoriums, wenig Sinn hatten. Der allgemeine Geschmack war bereits zu bestimmt in die Bahnen des italienischen Oratoriums eingelenkt. Bach's Werke blieben, kaum als Merkwürdigkeit erkannt und beachtet, bei Seite stehen, und von den Passionen seiner Schüler, die nach den Grundsätzen des Leipziger Meisters gebaut haben sollen, wie Krebs, ging noch weniger Wirkung aus.

Die Bach'schen Passionen bilden Enclaven in der Geschichte der Passion, Inseln im grossen Entwickelungsstrome der Gattung. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab kommt das nach den ersten Hamburger Versuchen zeitweilig zurückgedrängte italienische Element in den Passionsmusiken deutscher Componisten wieder und alsbald ausschliesslich zur Geltung. Von dieser Zeit ab wird die Leidensgeschichte vorwiegend in zwei Formen dargestellt, welche beide den Zusammenhang mit der alten Passionslection fallen lassen und, die eine im Geist, die andere auch in der äusseren Anlage, der Oper vollständig folgen. Die Passion wird als Cantate behandelt, oder als freies, opernmässiges Oratorium.

Die Passionscantate giebt den Inhalt der Leidensgeschichte in Form einer lebhaften Betrachtung wieder, die in den Mund eines frommen Zuschauers gelegt ist. Dieser äussert in Recitativ, Arie und Chor, was er sieht und was er fühlt. Der Hauptnachdruck liegt aber im Ausdruck des Gefühls. Mit dem Evangelisten und dem Bibelwort sind auch die redenden und handelnden Personen des Evangeliums beseitigt. Die Erzählung der Vorgänge, die Wiedergabe der Reden sind aufs Aeusserste zusammengedrängt, das Recitativ, welches sie enthält, ist im Text mit zahlreichen »Ach's« uud »Oh's« untermischt, und mit diesem Text wetteifert die Musik in empfindsamer Haltung. Wie die Oper des achtzehnten Jahrhunderts ist auch die Passionscantate ein eigenstes und treuestes Kind der Zeit der »schönen Seelen« und

ganz und gar dem Drang entsprungen in unaufhörlichen lyrischen Ergüssen den Reichthum der weichen Herzen an den Tag zu bringen. Die Ereignisse der Leidensgeschichte selbst werden dem Zuhörer nur in halber Deutlichkeit vorgeführt, der Dichter eilt durch die Recitative hindurch, um sobald als möglich in breiten Formen, für Arien und Chöre bestimmt, die Gefühle zu entladen, in welche er sich aus dem betreffenden Anlass eifrig, oft sehr mühsam und gekünstelt, versenkt hat. Ein Zug von Eitelkeit und Heuchelei liegt in der ganzen Methode, und wenn er irgendwo unangenehm berührt, so ist es bei einem Gegenstande wie die Passion. Die Passionscantate entsprach aber nicht blos dem allgemeinen Geschmack der Periode, sondern auch dem musikalischen, und sie war selbst kirchlich durch den Pietismus vorbereitet. Dem Wesen der alten auf den schlichten, aller Reflexion baaren Vortrag der Leidensgeschichte gerichteten Choralpassion diametral entgegengesetzt, näherte sie sich dieser doch von einer Seite: in der Brauchbarkeit für den Gottesdienst. Sie war verhältnissmässig kurz und sie hatte ausserdem noch, mit den an Brockes anknüpfenden Reformversuchen verglichen, den Vorzug grösserer Einheitlichkeit.

Die Anfänge der Passionscantate treffen wir schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Einer der frühesten Tonsetzer, welche sie pflegten, war C. H. Graun, der Capellmeister Friedrichs des Grossen. Als Schüler hat Graun noch eine Lucaspassion im Style der Hamburger geschrieben. Von 1730 ab wendete er sich der Passionscantate zu. Fünf Werke, die zu ihr gehören, sind von ihm bekannt. Das letzte, »Der Tod Jesu«, wurde zum Hauptdenkmal der ganzen Gattung und erlangte eine unvergleichliche Berühmtheit. In Berlin, wo dieses Werk, mit Spannung erwartet, den 26. März 1755 zur ersten Aufführung kam, ist es bis in die neueste Zeit ein Lieblingswerk geblieben und früher in der Charwoche zuweilen mehrfach aufgeführt worden. Es kam schnell in Druck, erlebte in Partitur und Clavierauszug

C. H. Graun, Der Tod Jesu.

Auflage um Auflage und fand die allgemeinste Verbreitung. Der »Tod Jesu« trat an die Stelle von Telmann's »Seligem Erwägen« und wurde auf Jahrzehnte in Nord und Süd die beliebteste Passionsmusik; in vielen Orten die ständige, zu der man Jahr für Jahr wiederkehrte. Das Werk ist aus dieser Stellung erst in der neuesten Zeit und nur langsam durch die Matthäuspassion von S. Bach verdrängt worden. Wenn heute vollständige Aufführungen der Graun'schen Cantate seltener sind, so giebt es doch auch jetzt nur wenige Musikfreunde, welche Nichts von dem »Tod Jesu« gehört haben und nicht wenigstens das eine oder das andere Bruchstück daraus kennen.

Der Text zu dem Werk, welcher von dem bekannten und angesehenen Aesthetiker Ramler herrührt, ist stark getadelt worden. Herder hat ihn zum Gegenstand eines Angriffs gemacht. Ramler's Dichtung leidet an dem Familienfehler aller oratorischen Passionsgedichte: dem Mangel an Anschaulichkeit und Plastik, an klarer Ausprägung von Ort, Zeit und Personen der Geschichte. Man weiss nie, wer spricht: der Vortrag eines Augenzeugen der Leidensscenen und die Betrachtungen, die ein gläubiger Christ achtzehn Jahrhunderte später über das Ereigniss anstellt, laufen ungesondert durcheinander. Aber Ramler's Cantate hat den doppelten Vorzug einer einfachen Gruppirung und eines ausgezeichneten musikalischen Gusses. Sie ist mit einem feinen Sinn für Alles das entworfen, was die Generation, für welche diese Passion bestimmt war, in der Musik suchte und für das, was Graun besonders konnte. Ramler entwickelt die Leidensgeschichte in sieben Bildern, und obwohl für die Anlage und Ausführung dieser einzelnen Bilder immer ziemlich dasselbe Verfahren eingeschlagen ist, so erscheinen doch die Formen mannigfaltig und wechselnd.

So ist der Eingang der Dichtung sehr geschickt gedacht. Der Erzähler tritt mit der Frage auf: »Wo ist das Thal, die Höhle, die, Jesu, dich verbirgt? Verfolger seiner Seele, habt Ihr ihn schon erwürgt?« Das ist

dramatisch. — aufregend. Um des rein kirchlichen Effects willen hat aber Graun diesen Eingang als Choral, auf die Melodie: »O Haupt voll Blut und Wunden« für vierstimmigen Chor (und Gemeinde) componirt. Der Chor fährt in der Nummer 2 (Largo: »Sein Odem ist schwach«) in der Rolle des pathetischen Erzählers fort und schildert, dass er Jesus gefunden und wie elend er ihn gefunden hat. Am Anfang und Schluss von schlichtem ergreifenden Ausdruck, fugirt dieser Satz zwischen den genannten Endpunkten über zwei Themen, von denen man das erstere sowohl in Bezug auf seinen Charakter wie seine Durchführung vorziehen wird. Nach dieser Nummer geht die Partie des Erzählers an den Solisten über und wird Recitativ: »Gethsemane! Gethsemane! Wen hören deine Mauern etc.« Von hier ab bleibt die vom Dichter vorwiegend in die Form hochbewegter Fragen und Ausrufungssätze gekleidete Erzählung musikalisch in den Händen der Solisten. Graun wählte für ihre Wiedergabe die Form des Recitativo accompagnato, welches er meisterlich beherrschte. Die Recitative seines »Todes Jesu« gehören zu den gehaltvollsten Partien der Musik; sie sind in der Begleitung reich an fantasievollen und von tiefer Empfindung getränkten Zügen; in der Singstimme herrscht ein bewegter, aber immer edler und maassvoller Ausdruck. Das Publikum wurde nicht zum Geringsten durch diese Recitative an den »Tod Jesu« gefesselt, und die Sänger beneideten einander um die schönen Stellen, die in diesem Theile ihrer Partien jedem Einzelnen zufielen: In einer Mannheimer Partitur, die zur Zeit, wo die berühmte Wendling und der Bassist Gern der dortigen Hofoper angehörten, dem Dirigenten als Handexemplar gedient hat, ist das kurze eben hier in Rede stehende Recitativ »Gethsemane« auf drei Solisten vertheilt worden. An wichtigen Stellen, wo Reden Jesu eintreten, geht Graun aus dem Recitativton in einen gesangmässigen über. So bei den Worten Jesu: »Meine Seele ist betrübt bis in den Tod«. Der Dichter schreitet von solchen Höhepunkten der Situation regelmässig zu

einer breiten Betrachtung fort, deren Inhalt entweder darauf zielt, den Zuhörern zu sagen: Nehmt Euch ein Beispiel an dem, was der Heiland hier für uns gethan, oder: Sehet, das ist geschehen, weil wir gesündigt haben. Nur ausnahmsweise schwingt sich Ramler's Fantasie aus diesen beiden Gleisen hinaus. Noch klarer ist der musikalische Zweck dieser Einschaltungen ersichtlich. Sie sollen dem Componisten Gelegenheit zu einer ausgeführten Arie geben. So erhalten wir an der hier in Betracht kommenden Stelle eine Arie »Du Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleert etc.«, deren Inhalt die Bitte an Christus bildet: unser Schutzgeist in der Stunde des Todes zu sein. Der erste und Haupttheil der Musik in dieser Arie stützt sich auf den Begriff des Helden, der dem Componisten Veranlassung und Vorwand zur Ausführung bravourathmender Motive wird; der Schlusstheil, welcher ziemlich spät kommt, bringt die Bitte allein. Ein Choral »Wen hab ich sonst, als dich allein«, von Chor und Gemeinde auf die Melodie »Nun ruhen alle Wälder« gesungen, bildet noch eine Ergänzung des Gebetstheils und schliesst dieses erste Bild des Graun'schen »Tod Jesu«.

Das ganze Werk zerfällt noch in weitere sechs Bilder, denen in Dichtung und Musik so ziemlich genau dasselbe Modell unterliegt, wie dem hier geschilderten ersten. Das zweite führt die Erzählung im Recitativ bis zu dem Punkte, wo Christus seine Jünger bittet, mit ihm zu beten, und knüpft hieran eine mit milder Musik umgebene Arie, die den Segen des Gebets behandelt. Das dritte Bild schildert weiter bis zur Verleugnung Petri. Auch Graun hat eine kleine Malerei für das Weinen dieses Jüngers, und Ramler hat das Weinen des Petrus zu einer Betrachtung über den Unterschied benutzt, welcher zwischen den Vergehen »weichgeschaffner Seelen« und den Verbrechen der »hartgesottnen Sünder« besteht. Dieser Gegensatz, dem Componisten von Haus aus willkommen, hat in dem weichen Hauptheile Graun Veranlassung geboten, sein Bestes zu geben. Dasselbe lag

nicht in dem Gebiet der starken Affecte, sondern da, wo Mitleid und zarte Regungen auszudrücken waren. Doch war er sehr wohl befähigt, jene glücklich zu skizziren. Einen Beweis davon bildet der mächtig am Herzen rüttelnde Aufschrei: »O wehe« in dem Chore: »Unsere Seele ist gebeuget, dass wir so gesündigt«, welcher den Schluss des Petribildes und eine der schönsten, in der Verbindung von Tiefe und Einfachheit eigensten Nummern der Graun'schen Passion bildet.

Das vierte Bild trägt in der ersten Hälfte der Solobass. Die Erzählung geht bis an die Stelle, wo Christus den Frauen, die ihn nach Golgatha begleiten, zuruft: »Ihr Töchter Zions, weinet nicht«. Ramler erscheint diese Anrede als Act des Heroismus, und er schreibt eine Arie über den Held aus Kanaan, der wie ein Fels im Ungewitter steht. Graun's Composition dieser Verse ist eine Huldigung an den Bravourgesang, ein sehr schwieriges und für einen guten Virtuosen auch wirkungsvolles, d. h. äusserlich wirkungsvolles Stück. Wenn Friedrich der Grosse wirklich den »Tod Jesu« für Graun's »beste Oper« erklärt hat, so liegt die Berechtigung zu dieser zweideutigen Kritik, die schon in der ganzen Anlage des Werkes ihre Stütze findet, in solchen Nummern, wie dieser Bassarie, noch besonders vor. Ergänzt wird der Textinhalt der Arie noch durch den Chor: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen«, eine flüssige, an Ausdruck nicht eben reiche Doppelfuge, die wegen ihrer gut vocalen Natur und trotz der Banalität ihrer Themen einen ganz ungemeinen Privaterfolg davongetragen hat. Das Stück ist heute noch auf dem Repertoir vieler Kirchen- und Schulchöre, es ist in Fantasien und anderen freien Bearbeitungen für Orgel etc. verherrlicht worden und ist selbst in Lehrbüchern[1] des Contrapunkts als Muster der Fugengattung behandelt worden! Der Choral: »Herzliebster Jesu« auf die Worte: »Ich werde dir zu Ehren Alles wagen« schliesst den Abschnitt.

Dasselbe Schema, welches bisher die Grundlage für die Dichtung und die Musik des »Tod Jesu« bildet, können

wir bis zum Schlusse des Werkes weiter verfolgen. Es ist das Schema der Scene in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, nur ist der ewige eintönige Wechsel zwischen Recitativ und Arie dadurch gemildert, dass den Zwecken der Betrachtung ausser den Arien auch noch Chöre gewidmet sind, und dadurch, dass die Recitative an und für sich höheren Werth besitzen, als er dem trockenen Redegesang der wirklichen Oper durchschnittlich zukommt. In den Arien der Passion bewegt sich Graun in einem ziemlich kleinen Kreise seelischen Lebens, und dieser Kreis erscheint noch kleiner, als er wirklich ist, weil der Componist im Ausdruck unfrei auf von vornherein gegebene Formen und auf eine bestimmte Stilart hinarbeitet. Es waren daher auch die Arien, denen gegenüber die unbedingte Verehrung für den »Tod Jesu« zuerst erschüttert wurde. Bereits im Jahre 1820 befahl der Grossherzog von Hessen-Darmstadt, der ebenfalls diese Graun'sche Passion in jeder Charwoche aufführen liess, seinem Capellmeister Wagner, die Arien sämmtlich zu kürzen. Und diesen Darmstädter Strichen, die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlicht wurden, folgten von da ab die meisten Aufführungen. Eine jener Arien, die den rein virtuosen Zwecken zu Liebe den Geist des Textes vollständig vernichten, ist das Duett: »Feinde, die ihr mich betrübet«. In der Richtung verwandt, aber Dichtung und Musik doch einigermaassen in Uebereinstimmung haltend, ist die grosse Sopranarie: »Singt dem göttlichen Propheten«, welche zu ihrer Zeit zu den berühmtesten Nummern der Passion zählte und noch bis an die Gegenwart heran unter den unentbehrlichen Paradestücken aller Coloratursängerinnen ihren Platz behauptet hat. Auch sie steht mit der Erzählung in einem nur schwachen Zusammenhang. Besser schliesst sich an das Stichwort: »Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein« der Chor: »Freuet euch Alle, ihr Frommen«, der die Worte: »Und was er zusagt, das hält er gewiss« in einer jener platten und handwerksmässigen Fugen durchführt, welche lange Zeit und auch bis in

unsere Zeit herein für das nothwendige Kennzeichen des oratorischen Stils gehalten worden sind. Eine der wenigen Nummern der letzten Hälfte des »Tod Jesu«, welche von wirklicher Poesie getragen erscheinen, und zugleich ein kirchlich gerichtetes Stück, ist das Quartett: »Ihr Augen, weint«. Die drei oberen Stimmen führen in ihm, von den Streichinstrumenten mit tropfenden Tönen umspielt, die Choralmelodie: »O Traurigkeit, o Herzeleid« durch. Der Bass singt zwischen den einzelnen Strophen freundlich tröstende Weisen. Der Schlusschor: »Hier liegen wir gerührte Sünder« hat in der Dichtung noch einen leichten Zusammenhang mit der alten Gratiarum actio. Die Musik bringt noch einmal sehr entschieden und würdig den Charakter eines pathetischen und ergreifenden Traueracts zum Ausdruck.

Auch andere Tonsetzer haben das Gedicht Ramler's componirt, darunter Telemann und Ph. E. Bach. Neue Dichter fanden sich gleichfalls. So schrieb die bekannte Karschin eine Passionscantate, welche ebenfalls der Hamburger Bach in Musik setzte. Unter den 21 Passionsmusiken, welche dieser Componist geschrieben, gilt sie für eine der besten. Namentlich die Trauermusik, mit welcher in ihr das Orchester nach dem Verscheiden des Heilands einsetzt, machte einen grossen Eindruck. Die nächste Passionscantate, welche nach dem »Tode Jesu« im Druck erschien — und zwar auf Veranlassung J. A. Hiller's — war die von G. A. Homilius, deren Text von dem Dresdner Magister Buschmann herrührt. Dichter und Componist sind in der Ausbreitung der gefühlvollen Elemente etwas übereifrig; die Chöre des Werkes haben in ihrer milden Schönheit bleibenden Werth. Wie überall in diesen Passionen, sind die Recitative voll Malereien und gleichfalls wie immer ragt unter diesen das Weinen Petri hervor. Von Homilius, einem der begabtesten Schüler S. Bach's, existiren handschriftlich noch 11 Passionscompositionen*), unter denen eine Marcuspassion

Ph. E. Bach.

G. A. Homilius.

*) K. Held a. a. O.

und das frei gedichtete Passionsoratorium »So gehst du nun, mein Jesu, hin« mit vorzüglichen dramatischen Chören besonders hervorragen. Die Hauptmasse der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts verfassten Passionscantaten ist ungedruckt geblieben und über den Kreis des Entstehungsorts nicht weit hinausgedrungen. Erst ziemlich spät haben wir erfahren, dass auch Mozart in seiner Jugend ein Werk in dieser Gattung geschrieben hat. Rochlitz*) nennt als Passionscantaten von grosser, von gleicher oder höherer Bedeutung als der Graun'sche »Tod Jesu« die Werke von Seifert in Augsburg, von den beiden Operncomponisten Schweitzer in Gotha, Wolf in Weimar und von dem Magdeburger Rolle. Aus der Passion des letzteren Tonsetzers sind die beiden ausdrucksvollen Recitative: »Noch ringt im Todesschweiss« und »Wen seh' ich dort am Kreuze ausgespannt« noch heute zuweilen zu hören. Eine Altistin, welche die Kunst der Declamation beherrscht, wird mit ihnen einen tieferen Eindruck erzielen. Doch ist diese Passion nicht unter die Cantatengattung zu rechnen, der Dichter Patzke nennt sie sogar ein Musikdrama. Ausser den biblischen Personen treten darin auch noch frei hinzugefügte Figuren auf. Das Gespräch eines Fremdlings, der verwundert nach dem Grund der Aufregung in der Stadt Jerusalem fragt, mit einem Blindgeborenen, den der Heiland geheilt hat, leitet dieses Passionsdrama ein. Bibelworte und Choräle finden sich nicht in ihm. J. H. Rolle.

In Norddeutschland taucht das frei dramatische Passionsoratorium erst gegen das Ende des Jahrhunderts wieder auf. Zwischen Hunold-Keiser und Patzke-Rolle liegt eine grosse Lücke. In Italien und an denjenigen deutschen Höfen, wo Componisten der italienischen Schule wirkten, wurde seine Geschichte niemals unterbrochen. Besonders berühmt waren die Passionen von A. Scar-

*) Allg. Mus. Ztg. 1831, S. 297.

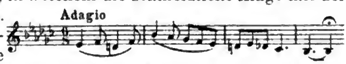
latti, Jomelli, Paisiello. Die Dresdener Capellmeister zum Theil, die Wiener, von Fux bis auf Weigl sämmtlich, sind mit einer Reihe solcher italienischer Passionsoratorien vertreten, welche sich von den Opern der Periode nur durch eine reichere Einflechtung von Chor und Ensemblenummern unterscheiden. Ueber die oft erwähnten Hamburger Versuche ragen sie sämmtlich durch die Würde der dichterischen Sprache hervor: Metastasio, der Gottsched der italienischen Oper, gab auch hier den Ton an.

Das einzige Werk dieser Gattung, welches für unsere Zeit noch nähere praktische Bedeutung hat, ist Beethoven's »Christus am Oelberg«. Dieses kleine Oratorium, von F. X. Huber, wahrscheinlich dem italienischen »Gesu al Calvario« (u. A. von Zelenka componirt) nachgedichtet, behandelt nur einen Abschnitt aus der Leidensgeschichte: Christi Gebet und Seelennoth am Oelberge und seine Gefangennahme. In dem Augenblicke, wo die Schergen den Heiland vor Gericht schleppen, fällt der Engelchor ein und zieht mit der Apotheose: »Welten singen Dank und Ehre dem erhabnen Gottessohn« den Schlussvorhang über den grausamsten Theil des Dramas. Die Composition ist 1803 entstanden und in demselben Jahre in Wien wiederholt aufgeführt worden. Erst 1810 gelangte sie in den Druck und fand von da ab ihre Verbreitung durch ganz Deutschland. Sie ist neben dem »Tod Jesu« lange genug eine der bevorzugtesten Passionsmusiken gewesen. Auch ihre Glanzzeit erlosch nach dem Wiedererscheinen von Bach's Matthäuspassion; aber trotzdem wird sie noch bis in die jüngste Gegenwart hinein häufig aufgeführt und selbst hier und da im Charfreitagsgottesdienst verwendet. Beethoven selbst soll in seinen späteren Jahren auf den »Christus« nicht gerade stolz gewesen sein, und gewiss wird man dieses Oratorium nicht zu seinen Hauptwerken zählen wollen. Aber es trägt in vielen Stellen die Züge dieses grossen Meisters, und die Vorwürfe, die man früher halblaut, heute mit grossem Nachdruck gegen Beethoven's Be-

L. v. Beethoven, Christus am Oelberg.

handlung der Passion erhoben hat, beruhen wohl alle auf der Natur der Dichtung; denn bei Huber hat Jesus den grössten Theil der Würde und Erhabenheit eingebüsst, in welcher er bei den Evangelisten erscheint, und auch die Jünger des Herrn sind sehr klägliche Gestalten.

Eine der bedeutendsten Partien des »Christus« bildet das Instrumentalvorspiel, mit welchem das Werk eröffnet und die erste Scene eingeleitet wird. Es ist ein Seelengemälde, in welchem die schmerzliche Klage mit der Ergebung ringt. Eine traurig fragende Melodie



in den Streichinstrumenten durchgeführt, ist der Hauptträger dieser ergreifenden Musik, in deren Fugen überall die Verzweifelung rüttelt. Die Hörner rufen heftig Wehe; in zitternden Accorden bäumt sich das ganze Orchester auf und bricht in Pausen ab, welche die Pauken schauerlich mit dumpfen Tönen füllen. Es sind einige kleine Episoden von zwei Tacten Länge darin, in denen die Hoffnung unter Klängen, die an Florestan erinnern, das Haupt erheben will. Aber sie endigen in einem resignirten Motiv der Holzbläser



Der erste Monolog des Christus ist von dem Dichter in dem Wortreichthum gehalten, den wir als im Widerspruch mit dem in der Bibel eingehaltenen göttlichen Wesen des Heilands an diesem Oratorium zu allererst störend empfinden. Beethoven steht hier zum grössten Theil bedeutend über dem Dichter. Sein Recitativ ist in einem grossen Style gehalten und hat einzelne Stellen, die in ihrer Einfachheit geradezu erschüttern. Die eine derselben ist der rhythmisch und harmonisch feierlich markirte Satz der Blasinstrumente bei den Worten: »Des Seraphs Donnerstimme«, der wie eine überirdische Erscheinung hereintritt. Die andere liegt an dem Schlusse des Recitativs, wo Christus nach dem erregten Tremolo der Streichinstrumente sein Klaggebet zum Vater: »Ach sieh, wie Bangigkeit etc.« in die Nacht hinaussendet.

Die darauf folgende Arie: »Meine Seele ist erschüttert« giebt ein Bild gährender Erregung, das vom musikalischen Standpunkt aus wegen der Genialität, mit der die Farben gewählt und gemischt sind, Bewunderung verdient. Aber dieser furchtbare Ausdruck der Seelenangst ist für den Heiland zu menschlich leidenschaftlich; der göttliche Christus, wie wir ihn aus der Bibel kennen, erscheint erst in der zweiten Hälfte der Arie: von da ab, wo die Holzbläser das herrliche, mild erhabene und fromme Thema zu den Worten: »Vater, tief gebeugt und kläglich« intoniren. — Wie die Dichter dieser Art Passionsoratorien in der Regel mit dem dramatischen Apparat des Evangelienberichtes allein nicht ausreichen, so verstärkt ihn auch Huber um einen Seraph und den zu diesem gehörigen Chor der Engel. Ihnen gehört die zweite Scene. Ein Paukenwirbel kündet den Seraph an, unter rauschenden Geigenfiguren schwebt er zur Erde. Sein Gesang ist streng getheilt: der erste Theil an die Erlösten gerichtet: »O Heil euch, ihr Erlösten«, der andere Theil ruft denen Fluch und Wehe zu, welche das Blut entehren, das für sie floss. Diese zweite drohende Hälfte kommt zu ihrer gewaltigen Bedeutung erst gegen den Schluss der Scene, wo sich der Chor der Engel mit dem Seraph vereint: Fluch und Weh sind hier von der Orchestermasse mit einer erschreckenden, finsteren Entschiedenheit declamirt. Und wunderbar schön ist es, wie von dieser unheimlichen Stelle ganz sanft und schnell die Musik in den freundlich milden Hauptheil: »Doch Heil euch« zurückgeleitet wird. Sehr reich ist die ganze Scene an schön gestimmten Klangwirkungen: die hohen Töne der Engelstimmen, die Verbindung des Solosoprans mit dem Chor, über welchen er sich hoch hinauf erhebt und in einsamer Höhe dahin schwebt, genügen allein schon, die Fantasie des Hörers zu fesseln und Bilder sehen zu lassen. — Nun erscheint Jesus wieder und der Engel kündet ihm in einem hochfeierlichen, ganz mystisch wirkenden Satze, den die Blasinstrumente wieder auszuführen haben: den Willen des himmlischen Vaters.

Christus erwidert hierauf in einem Adagio: »So ruhe denn mit ganzer Schwere auf mir, mein Vater, dein Gericht!«, welches in einfachen herrlichen Gesangtönen ausspricht, dass der Heiland bereit ist, zu leiden und zu sterben. Wenn in einem der Sätze seines »Christus«, so hat Beethoven in diesem Adagio etwas von der himmlischen Grösse, in der wir uns die Seele des Erlösers denken, niedergelegt. Dass der Engel gerührt und hingerissen in die Weisen Jesu mit einstimmt, ist an und für sich motivirt, auch mit besonderen musikalisch malerischen Erfolgen ausgeführt. Doch aber wäre die Wirkung dieses Adagios reiner, wenn es nicht in ein Duett ausliefe. Mit ihm schliesst der erste Theil des Oratoriums und der Act der Gefangennahme beginnt. Seine Musik hat die genaue Form eines Opernfinales und auch den Geist eines gewöhnlichen, tumultreichen und spannenden Bühnenstückes. Ein pikanter Marsch, der leise wie aus der Ferne einsetzt, meldet den Anmarsch der Krieger, welche Jesum fangen sollen. Man hört und sieht sie ebenso geschäftig als vorsichtig suchen. Bald kommen sie näher, bald schlagen sie wieder die entgegengesetzte Richtung ein. Gewiss ist es ein grosser Effect, als sie endlich, den eben betenden Heiland vor sich erblickend, in das triumphirende: »Hier ist er« ausbrechen. Aber es ist der Fehler dieser Art von Oratorien, dass sie Aeusserlichkeiten, die an und für sich nicht weiter wichtig sind, mit soviel Behagen und Aufwand von Zeit und Kunst ausmalen. Zu dem wilden Jubel der Krieger bildet das unmännliche Jammern der Jünger einen Gegensatz, der sich fast an die Lachmuskeln wendet. Dann tritt Petrus stark bramarbasirend auf. Jesus und der Seraph vereinen sich mit ihm zu einem längeren, ganz opernmässigen und im Ausdruck verfehlten Terzett, dem erst der endlich wieder einsetzende Chor der Krieger: »Auf, ergreifet den Verräther« ein Ende macht. Als ein Situationsbild ist diese ganze musikalische Scene gar nicht übel, manche Abschnitte sind packend in der Wirkung. Aber es ist nichts darin, was uns zwingt, dieses Bild in

die Passion hineinzudenken, und es ist eine für dieses Verhältniss bezeichnende Thatsache, dass die Reden Jesu, welche in diesem Finale vorkommen, nirgends, auch nur annähernd an den weihevollen Ton anklingen, welchen sie in dem ersten Theile des Oratoriums, wenn auch nicht immer, so doch vorwiegend haben. Mit einer ziemlich gewaltsamen Wendung reisst sich Beethoven endlich aus dem Kreise der Alltäglichkeit heraus und lenkt in den fugirenden Chor der Engel ein, dessen dithyrambische Stimmung in dem auf wogenden Violinfiguren ruhenden Mitteltheile: »Welten singen Dank und Ehre« einen sehr schönen, der Sammlung und dem neuen Aufschwung gewidmeten Mittelpunkt hat.

Andere Werke aus der Gattung des frei dramatischen Passionsoratoriums, welche zur Zeit und in der Periode ihrer Entstehung hochgewürdigt waren, sind heute gänzlich verschwunden. Wir nennen aus dieser Classe vor

J. G. Schicht, Das Ende des Gerechten.

allem: »Das Ende des Gerechten« vou J. G. Schicht, einem der bedeutendsten Musiker, welche nach J. S. Bach das Cantorat der Leipziger Thomasschule bekleidet haben. Besonders ausgeführt, von mächtiger äusserlicher Wirkung in den knappen Chorsätzen, ist in diesem Oratorium die Scene der falschen Zeugen. Sie bekräftigen ihre Aussagen mit feierlichen Schwüren; immer neue Ankläger, geführt von dem alten fanatischen Philo (einer eigenen Erfindung des Textverfassers), treten hinzu; die Menge wiederholt die Versicherung der einzelnen Kläger und allemal schliesst die Vernehmung mit dem Satze: »Ich bekräftige mit heiligem Eid, dass ich's vernommen aus seinem Munde«. Der Partei der Feinde ist eine Partei von Freunden und Freundinnen Jesu gegenübergestellt. Eine Hauptfigur des Oratoriums ist Johannes der Jünger. Er berichtet die Vorgänge, welche sich nicht im Oratorium selbst abspielen, und er interpretirt sie ahnungsvoll. Aus seinem Munde erfahren wir gleich am Eingang des Werkes, dass dem Judas nicht getraut wird. Judas selbst ist originell, aber in Uebereinstimmung mit der rationalistischen Schule, als leichtsinniger Speculant

aufgefasst. Als er sieht, dass sich der Herr wider Berechnung den Händen der Feinde übergiebt, ist seine Verzweiflung gross. Ausser den sehr wirksamen dramatischen Chören hat »Das Ende des Gerechten« auch viele sinnige Stellen. Der Dichter schreibt nach den Worten: »Es ist vollbracht« einen Instrumentalsatz vor, »der die letzten Augenblicke des schwindenden Lebens« bezeichnen soll. Schicht hat in seine fugirenden Motive den Choral: »O Traurigkeit« eingewoben. (Siehe: Graun.) Noch bis in die jüngste Zeit konnte man den Schlusschor des Oratoriums: »Wir drücken dir die Augen zu« hier und da als Begräbnisschor hören. Als Ganzes scheint das »Ende des Gerechten« nur wenige Jahrzehnte lang festen Fuss gefasst zu haben. Im Jahre 1806 zum ersten Male aufgeführt, erst nach dem Tode des Componisten in den Druck gelangt, wurde das Oratorium schon im Jahre 1835 wieder verdrängt und zwar durch Spohr's Passionsoratorium: »Des Heilands letzte Stunden«, welchem ganz dieselbe Dichtung von Rochlitz zu Grunde liegt, wie dem Werke von Schicht. Spohr's Oratorium enthält in den Chören der Freunde und Freundinnen Jesu, in den Ariosos der Maria viel schöne weiche Musik, in der Partie des Johannes vortrefflich declamirte Recitative. Von grösserer eindringlicher Bedeutung ist der letzte Abschnitt des Werkes, von dem Augenblick ab, wo der sterbende Heiland die Worte ruft: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen«. Der in feierlicher Stille hingebetete vierstimmige Canon: »In seiner Todesnoth dich zu ihm wende, gieb ihm ein sanftes Ende«, das Octett: »Wir sinken in den Staub und feiern deinen Tod«, die geistreich auf die Gerichtsscene zurückgreifende Schilderung des »Erdbebens« sind Stücke einer grandiosen Stimmung und eines wirklich grossen Styls; ihr Eindruck ist tief und bleibend.

L. Spohr, Des Heilands letzte Stunden.

Zu diesen beiden Passionsoratorien von Schicht und Spohr tritt als ein Werk von gleicher Anlage und ähnlich starker Verbreitung das Charfreitagsoratorium: »Gethsemane und Golgatha« von Fr. Schneider. Das

Fr. Schneider, Gethsemane und Golgatha.

Werk hat sich von seinem Erscheinen (1838) an mehrere Jahrzehnte hindurch behauptet und ist namentlich häufig im Gottesdienst verwendet worden. Die reichliche Einlage von Chorälen, bei denen die Gemeinde mit einstimmen soll, macht es dazu geeignet. Sie ist ihm eigen und bedeutet einen Abfall von dem rein dramatischen Princip, zu welchem wahrscheinlich ebenfalls die mittlerweile erfolgte Verbreitung von Bach's Matthäuspassion Veranlassung gegeben hat. Der Dichter, Prediger Schubert in Zerbst, hat zu den dramatischen Personen des Evangeliums noch einen Chor der Bekenner und Stimmen von oben hinzugedichtet. Dadurch ist dem Componisten Gelegenheit zu Doppelchören und zur Entfaltung starker Gegensätze gegeben. Sehr wirkungsvoll ist sie in dem Nacheinander des Judenchors: »Sein Blut komme über uns« und des Bekennerchors: »Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut« benutzt worden. Im letzteren ist eine aus Mitleid und Grausen gemischte Stimmung sehr anschaulich wiedergegeben. Unter den Doppelchören zeichnet sich der Chor der Jesum suchenden Wächter aus; zu ihnen treten die Stimmen von oben in einfachen edlen Weisen. — Gemeinsam ist diesen drei letzgenannten Passionsoratorien die Annäherung ans Bibelwort. In dem Schneider'schen Werke erfolgt sie auch in einzelnen Chören; die anderen geben wenigstens die Reden Jesu getreu nach den Evangelien wieder und beschränken sie auf die dort beglaubigten Worte. Im musikalischen Ausdruck der Reden Jesu erstreben die Componisten eine feierliche Einfachheit und heben sie durch die Begleitung bestimmter Blasinstrumente in einen besonderen Klangkreis. Alle haben dadurch die Aehnlichkeit mit der Oper wenigstens in der Christuspartie glücklich vermieden. Das würdigste Bild von Jesus giebt unter den dreien Schicht. Das zu derselben Classe, wie die Werke von Schicht, Spohr, Schneider, gehörige Passionsoratorium »Das Sühnopfer des neuen Bundes« von Carl Löwe hat wenig Beachtung gefunden.

Wie Beethoven's »Christus am Oelberg« sich auf einen Abschnitt der Leidensgeschichte beschränkt, so

giebt es in derselben oratorischen Gattung Werke, die für den Gebrauch in der Charwoche bestimmt waren, obwohl sie auf die Leidensgeschichte nur einen indirecten Bezug nehmen. Die einen knüpfen im Text, z. B. die von vielen namhaften Tonsetzern componirte Dichtung »la deposizione della croce«, noch unmittelbar an die Vorgänge der Passion an. In anderen handelt es sich um Vorgänge, die von dem grossen Ereigniss des Kreuzestodes Jesu Christi durch Jahrhunderte getrennt sind. Im Wesentlichen besteht, gerade so wie im »Tod Jesu« Ramler's, ihr Inhalt in Passionsbetrachtungen. Nur sind sie in der Form einer Geschichte geflochten und dramatisirt. Die beiden berühmtesten Werke aus dieser zweiten Classe sind Hasse's »Sant' Elena al Calvario« **J. A. Hasse, Sant' Elena al Calvario und I pellegrini.** und »I pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore« desselben Componisten. Die Dichtung in beiden Werken ist von Metastasio. Die »Sant' Elena« ist die Dramatisirung der Legende von der Kaiserin Helena, die bei dem Besuche von Jerusalem auf wunderbare Weise das Kreuz entdeckt, an welches der Heiland geschlagen war. Der Schluss der Dichtung preist die Monarchen. Schon früher ist diese Geschichte bearbeitet und componirt worden. So von L. Leo. Die »Pellegrini al sepolcro« schildern die Ankunft von vier Pilgern in der heiligen Stadt und ihren Aufenthalt daselbst in Gesprächen und Betrachtungen, die das Passionsdrama zum Gegenstand haben. Beide Werke, für Dresden geschrieben, waren am Wiener Hofe und anderen Residenzen italienischer Richtung ein beliebter Bestandtheil der Charfreitagsmusik; die »Pilgrimme« wurden auch ins Deutsche übersetzt und von J. A. Hiller im Clavierauszug veröffentlicht. An ihrer Musik fesselten die schönen ausdrucksvollen Recitative mit Begleitung, und noch mehr als etwas Neues und Ungewöhnliches die Wechselgesänge, in welchen in den Ensemblenummern die Frauen- und die Männerstimmen sich ablösten. Der Amtsnachfolger Hasse's, J. G. Naumann, **J. G. Naumann, Die Pilger.** componirte die »Pilgrimme« ebenfalls. Aus seiner Composition hat sich der traulich fromme Chor: »Zagt nicht

auf dunklen Wegen«, in welchem die Knabenstimmen gleichfalls mit den Tenören und Bässen wechseln, bis nahe an die Gegenwart im Repertoir einzelner Kirchenchöre erhalten. Auch Schicht hat ein Oratorium: »Die Feier der Christen auf Golgatha« geschrieben, welches die Passion in Form stimmmungsvoller, mitleidender und entzückter Rückblicke darstellt. Von der Musik, die mehr veraltet ist, als in dem »Ende des Gerechten«, hat der Schlusschor des ersten Theils: »Vor deinem Angesicht, Erlöser, stehen wir« seiner Zeit besonderen Erfolg davongetragen. Da in dem Werke keine dramatischen Personen auftreten, wird man es besser der Gattung der Cantate zuweisen. In dieselbe Kategorie fällt »Die Grablegung Christi« von S. Neukomm, nach einem Abschnitt aus Klopstock's Messiade componirt. Ein gehaltvolles Werk: namentlich in der Instrumentalpartie die bedeutendste Leistung, welche wir von dem einst sehr gefeierten Componisten besitzen; jedenfalls reicher als sein viel gesungener »Ostermorgen«.

J. G. Schicht, Die Feier der Christen auf Golgatha.

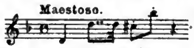
S. Neukomm, Die Grablegung Christi.

J. Haydn, Die sieben Worte.

Auch »Die sieben Worte« von J. Haydn oder wie der vollständige Titel heisst: »Die Worte des Erlösers am Kreuz«, sind von dem Componisten selbst als Oratorium bezeichnet worden. Sie gehören zu der Gattung nur dann, wenn man den Begriff des Wortes in jenem allgemeinsten Sinne zulässt, wie wir ihn in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hier und da bräuchlich gefunden haben. Man nannte da jede Art der geistlichen Andachten, bei der die Musik, gleichviel in welchen Formen, einen wesentlichen Bestandtheil bildete, ein Oratorium; darunter finden sich auch Werke, welche die Passion als Melodram behandeln, z. B. eins von Baron Dalberg. Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze sind als besondere Episode der Leidensgeschichte oft componirt worden; aber in der Regel nur im Zusammenhange mit dem Text des Evangelisten. So behandelt sie Schütz, so sind sie von Vorgängern dieses Meisters wie Senfl und auch von späteren Componisten aller Länder (Lutz, Mercadante, Gounod) in Musik gesetzt worden. Die Form, in

welcher sie Haydn bringt, hat ihre eigenthümliche Entstehungsgeschichte. Ein Domherr in Cadix bestellte bei Haydn sieben langsame Instrumentalsätze mit Vorspiel und Schluss zur Verwendung in der Passionsandacht der dortigen Cathedrale. Den Gang der Passionsandacht, Oratorium genannt, beschreibt Haydn selbst in dem Vorbericht der i. J. 1801 veröffentlichten Partitur folgendermassen: »Nach einem zweckmässigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eins der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verliess zum zweiten, drittenmale u. s. w. die Kanzel und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.« Im Jahre 1785 waren die Adagios fertig. Der Componist nannte sie Sonaten und hat sie mit dieser Bezeichnung in einem Arrangement für Streichinstrumente bekanntlich auch unter seine Originalquartette aufgenommen. In dieser Gestalt, als reine Instrumentalmusik, — nur ein gesungenes Bassrecitativ, welches das betreffende Wort enthielt, ging jedem Satze voraus — drangen bald die »Sieben Worte« von Wien aus, wo sie im Jahre 1787 zuerst aufgeführt wurden, hinaus ins Reich und ins Ausland: nach Bonn, Breslau, Berlin, London, Paris und Neapel. Die Umarbeitung in ein Chorwerk erfolgte, nachdem Haydn (1794) auf der Reise nach London begriffen, in Passau einer Aufführung seiner »Sieben Worte« beigewohnt hatte, zu welcher der dortige Capellmeister Singstimmen hinzucomponirt hatte. Haydn fühlte, dass er das selbst besser machen könnte, scheint aber den Text des Passauer Collegen bei dieser Umarbeitung, nachdem van Swieten denselben einer Redaction unterzogen, beibehalten zu haben. Ausserdem übertrug Haydn die Solorecitative auf den Chor, fügte nach dem vierten Worte einen neuen selbständigen Orchestersatz ein und änderte an einzelnen Stellen die Instrumentirung. Clarinetten und Posaunen sind durchaus neu. In dieser neuen Form

kamen die »Sieben Worte« zuerst i. J. 1796 in Wien zu Gehör und erwarben sich bald zahlreiche Freunde und Bewunderer. In Concert und Kirche ist das Werk bis heute eine der angesehensten Passionsmusiken geblieben. Die Methode, aus der »Die sieben Worte« hervorgingen, ist weiter verfolgt worden: Chr. Schulz veröffentlichte i. J. 1812 ein Passionsoratorium: »Der Versöhnungstod«, welches mit Hinzufügung von Chorälen aus Haydn'schen Adagios componirt war.

Die Introduction der »Sieben Worte« ist eine kurze Fantasie über das Motiv 

Mitleid, Klage, Trauer, Dank werden nur kurz gestreift. Der Hauptinhalt dieses gedrungenen Prologs ist ehrfurchsvolles Staunen.

In der Construction der einzelnen Chorsätze leuchtet der instrumentale Ursprung noch deutlich durch. Sie sind in der Grundform sämmtlich langsame Rondos: In jedem herrscht ein regelmässig und symmetrisch gebautes Hauptthema, dessen Wiederkehr durch selbständige, unter einander verschiedene Zwischensätze unterbrochen wird. Der nach dem ersten Worte: »Vater, vergieb ihnen etc.« eintretende Satz hat folgendes Hauptthema:

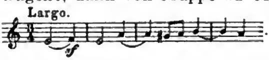


welches die Orchesterstimmen mit Betonung des Anfangsmotivs mannigfach variiren. Die Chorstimmen überdecken in der Regel gerade dieses bezeichnende Motiv oder pausiren, während es in kleinen Sätzchen durchgeführt wird. Mit dem milden Gesammtcharakter des Satzes stimmen die Episoden mit ihren sanft klagenden und bittenden Melodien überein. Einer der gewaltigsten Zwischensätze tritt mit den Worten auf: »Das Blut des Lammes schreit nicht um Rach«. Das chromatische Motiv der mittleren und unteren Instrumente und die überraschende Modulation von F nach Des heben ihn heraus. Der zweite Satz: »Ganz Erbarmen, Gnad und Liebe etc.« ruht

auf eincr breiten, wehmüthig freundlichen Liedmelodie, deren Hauptglieder  und  die Motive bilden. Aus dem elegischen Gesammtton treten die beiden mit Fermaten gekennzeichneten G dur-Schlüsse bei den Worten »kommst du in mein Reich, so denke mein« und »heute wirst du mit mir im Paradiese sein« hervor. Die feierliche Hoheit der Musik geht hier mit den Worten so schön zusammen, dass man die nachträgliche Enstehung des Textes kaum glauben mag. Der zweite Teil des Satzes vertauscht das C moll mit C dur und bringt an der Stelle: »Gieb uns auch zur letzten Stunde« einen melodischen Gang, der äusserlich wenigstens mit: »Gott erhalte Franz den Kaiser« genau übereinstimmt. Denselben Anklang hat auch ein noch früheres Werk Haydn's: seine achte Messe. Das Hauptthema im dritten Satze: »Mutter Jesu, die du trostlos etc.« ist 

Seine ersten beiden Noten durchklingen den Satz wie freundliche Zurufe, die zwischen Mutter und Sohn gewechselt werden. Wunderbar ergreifend ist namentlich die Stelle, wo der Satz nach dem in Grabesstille beginnenden Zwischensatze: »Wenn wir mit dem Tode ringen« diesem freundlichen Motive wieder zustrebt. Die schöne Idylle der Passion, in der der sterbende Christus die Mutter unter den Schutz seines Lieblingsjüngers stellt, hat in diesem rührenden Tonbilde Haydn's eine Wiedergabe gefunden, deren Einfachheit und Herzlichkeit kaum übertroffen werden kann. Der Satz ist einer der geliebtesten in der ganzen Litteratur der Passionsmusik; er ist zugleich in den »Sieben Worten« einer derjenigen, welche in der Behandlung der Chorstimmen voranstehen. Sie machen durchaus nicht den Eindruck nachcomponirter, und auf den fertigen Satz aufgelegter Partien, sondern einen natürlichen und selbständigen. Der melodische Segen hat sich nicht blos auf die Oberstimme,

sondern über alle vier ziemlich gleichmässig ergossen. Der vierte Satz »Warum hast du mich verlassen« schliesst sich an das »Eli, Eli«, die Hauptstelle der Passionsmusiken von Alters her, an. Er ist dunkler gefärbt als die vorhergehenden und schlägt einen lauteren Klageton an. Aber auch ihn beherrscht der Grundgedanke, in welchem Haydn die ganze Leidensgeschichte in diesem Werke zur Darstellung bringen wollte: Dankgefühl für die Erlösungsthat. Nur in einem Zwischenspiele, welches (vor dem Abschnitt in Gesdur) die Instrumente allein haben, kommt der Schmerz auf einen Augenblick zu einem leidenschaftlicheren Ausdruck. Möglicherweise fehlt an dieser Stelle (S. 50 der Partitur) vor dem Quartsextaccord auf *des* ein Tact. Der von Haydn erst bei der Bearbeitung eingefügte Instrumentalsatz (für Blasinstrumente), welcher das Werk in zwei Theile zu scheiden bestimmt erscheint, ist eine ernste Trauermusik über das zuerst von Posaunen vorgetragene, dann von Gruppe zu Gruppe wandernde Thema:



Stärker als aus irgend einem anderen Satze der »Sieben Worte« spricht aus ihm eine tief schmerzliche Passionsstimmung. Den fünften Satz, der sich an diese Instrumentalnummer unmittelbar anschliesst: »Jesus rufet: Ach, mich dürstet« durchklingt wie ein grosser Seufzer das kurze Motiv:



Dieser Satz ist der erregteste des ganzen Werkes: Der Unwille spricht namentlich von den Worten ab: »Kann Grausamkeit noch weiter gehn?« in dramatischer Deutlichkeit und in mannigfaltigen lebendigen und anschaulichen Melodiegebärden. Besonders eindrucksvoll sind die chromatischen Gänge an der Stelle: »Ihm reicht man Wein, den man mit Galle mischt«. Der sechste Satz »Es ist vollbracht« will dem Gefühle der Freude Ausdruck geben, dass nun das Leiden des Heilands beendet und die Erlösung der Menschheit vollzogen ist. Seine Musik mischt desshalb zwischen schwere und ernst sinnende auch solche Motive, die eine edle Heiterkeit ausdrücken. Aber für diese letz-

teren sind die Worte nicht immer glücklich untergelegt, namentlich nicht an der Stelle: »Weh euch Bösen«. Wer den Zusammenhang, das Verhältniss von Text und Musik nicht kennt und seine Auffassung von ersterem aus bestimmt, wird hier dem Componisten leicht den Vorwurf der Trivialität machen. Selbst C. F. Pohl, der verdienstliche Biograph Haydn's, hat sich zu dieser Ungerechtigkeit verleiten lassen. Aus derselben milden und verklärenden Auffassung heraus, die Haydn in den meisten Sätzen des ersten Theils leitete, die ihm auch die friedlich freudigen Motive des Chors »Es ist vollbracht« an die Hand gab, ist auch die Musik zu dem letzten der sieben Worte »In deine Hand o Herr, befehl' ich meinen Geist« geschrieben. Sie ist aus dem Grund einer Seele heraus empfunden, die ihren Frieden mit Gott gemacht hat. Daher das bewegliche kosende Figurenleben in der ersten Violine und daher die unschuldig pastorale Hornmelodie, die den Eingang und den Schluss des Satzes bildet. Als Finale bringen die »Sieben Worte« eine Schilderung des Erdbebens, wie wir sie in vielen Passionen und in manchen viel besser finden. Den Text zu diesem Satze »Er ist nicht mehr«, der nicht recht passt, nahm Haydn kurzer Hand aus Ramler's »Tod Jesu«.

Schneider's »Golgatha und Gethsemane« war für lange Zeit die letzte Passionsmusik von Bedeutung. Unsere protestantische Liturgie wenigstens hat ihre musikalischen Bedürfnisse auf das Geringste eingeschränkt, und unser modernes Concert, auch das geistliche, vermeidet die Berührung wenn nicht mit der Religion, so doch die mit dem Dogma. Mendelssohn und Liszt haben einen »Christus« componirt, aber bei ihnen bildet wie in Händel's »Messias« die Leidensgeschichte nur einen Theil im Ganzen. Einzelne Werke, wie die Passionen von Elsner und von Fr. v. Roda, sind nicht über die Entstehungsorte hinausgekommen und Manuscript geblieben. Die einzige wirkliche Passionsmusik, die in Deutschland jüngst in Druck und in Umlauf bei den Chorvereinen gekommen, ist der »Christus« von F. Kiel. **F. Kiel, Christus.**

Dieses Oratoriums eigentliche musikalische Originalität beschränkt sich auf einzelne Nummern und einzelne Stellen. In den Motiven liegt oft ein Mendelssohn'scher Zug, in ihrer Durchführung wechselt Reichthum mit Trockenheit, und selbst in der äusseren Form mancher Stücke, in der Art der gemeinschaftlichen Bewegung der Stimmen lehnt sich der Componist an bekannte Vorbilder, besonders gern an Bach. Gleichwohl ist aber der »Christus« Kiel's durch den Geist in Anlage und Aufbau, durch die Feinheit und Schärfe der Auffassung, das Temperament in der Declamation ein Werk von Bedeutung: eine Passionsmusik die nicht einen Musiker ersten Ranges, aber eine vornehme, reiche und fesselnde Künstlerseele zum Verfasser hat.

Kiel's »Christus« gehört zur dramatischen Gattung. Er stellt ohne Evangelisten die Handlung dar; unterscheidet sich aber von früheren Werken derselben Classe dadurch, dass der dramatische Dialog ganz mit dem Evangelientext übereinstimmt. Auch die lyrischen Einlagen, die der Componist in den Mund eines Mezzosoprans und des Chors gelegt hat, sind der heiligen Schrift entnommen. Kiel selbst hat sie aus den Psalmen, den Episteln und der Offenbarung sehr treffend ausgesucht. Die Eintheilung des Werks besteht in einer Reihe Scenen. Die erste trägt die Ueberschrift: »Christi Einzug in Jerusalem«. Ein sehr glücklicher Gedanke: der Darstellung der Passion das helle und grelle Gegenbild, den Empfang des Heilands am Palmsonntag, vorauszuschicken! Die Scene beginnt mit Klängen, die unbestimmt von der Tiefe heranwogen; man lauscht erwartungsvoll und hört in Abständen und noch wie aus der Ferne mild festliche Weisen. Sie klingen näher und rücken mit dem Auftreten des Solotenors, der wie ein Herold der wartenden Menge zuruft: »Bereitet dem Herrn den Weg«, zum geschlossenen Gesang zusammen. Da mit einem Male wendet sich die Harmonie von A nach G dur: der festliche Zug ist allen sichtbar auf den freien Platz eingeschwenkt und wird von hier, von dort, immer lauter

und stärker, je mehr ihn sehen, mit »Hosianna« begrüsst, bis endlich zwei Chöre zu je 4 Stimmen feierlich »Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn« anstimmen. Es geht ein hoher Schwung durch die Seele der Menge, der in dem breiten Chor natürlich und anschaulich zum Ausdruck kommt. Mit den Weisen der frommen Ehrfurcht wechseln die fröhlichen lustigen Motive des Volksfestes. Eine Solostimme (Mezzosopran: »Das zerstossene Rohr etc.«) spricht die Erwartungen aus, die das Volk auf den Messias als den Retter aus Elend setzt. Der Chor schliesst sich mit dem milden Satze »Wenn der Herr die Gefangenen«, der auf »Träumen« prächtig malt, diesem Ausdruck von Hoffnung und Bitte an und leitet in ein bewegtes Bild von Friede, Glück und Freude über, welches schliesslich zu dem Ausgangspunkt der Scene, dem »Hosianna«, zurückkommt und, hier angelangt, dem Jubel und der Freude einen neuen energischen Ausdruck in der Doppelfuge »Singet dem Herrn ein neues Lied« giebt. Eine kurze Episode, in welcher die Interpellation eines Phärisäers die Existenz einer feindlichen Partei ahnen lässt, hebt die Wirkung dieses hochgestimmten Schlusstheils wesentlich. Jetzt ergreift Christus wieder das Wort und zwar zum ersten Male zu einer längeren ernsten Rede, die auf eine trübe Zukunft hinweist. Der Chor antwortet mit »Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret«, einer Nummer, die die festlich und jubelnd begonnene Einzugsscene mit einem eigenthümlich traurigen Tone abschliesst. Es ist eine grosse Macht der Stimmung in diesem Chore, der einfach melodisch dahinfliesst. In den ruhigen Gang der Klage schlagen die Accente bei »O Wehe« aufschreckend hinein. Kaum eine andere Nummer des »Christus« prägt sich dem Gemüthe so tief ein wie dieser umflorte Gesang. Kenner werden bemerken, dass die Erfindung darin etwas von Graun's »Tod Jesu« (»Unsere Seele ist gebeuget«) beeinflusst ist.

Die zweite Scene »Christi Abendmahl mit seinen Jüngern« geht über den Inhalt ihres Titels hinaus bis zum Verrathe des Judas und zur Gefangennahme des

Herrn. Einen längeren musikalischen Ruhepunkt findet sie erst in dem alterthümlich gefärbten, sechstimmung fugirenden Schlusschor: »Wir gingen Alle in der Irre«. An Umfang ihm nachstehend, an Gehalt und Entschiedenheit der Tonsprache aber überragend ist der Chor »Wehe, wehe, sie haben ein Bubenstück etc.« zu bezeichnen. Die Scene wechselt sehr lebendig zwischen dramatischen und betrachtenden Sätzen. Die biblischen Reden der Jünger sind in ausdrucksvoller Kürze eingereiht. Unter den knapperen betrachtenden Nummern ist die eigenthümlichste der Chor »Siehe, ich stehe vor der Thür etc.«, den die Altsimmen allein vortragen.

Mit der folgenden Scene »Petrus verleugnet Christum« beginnt Kiel die zweite Abtheilung seines Oratoriums. Die Scene der Verleugnung ist nur kurz ausgeführt aber sehr geistvoll. Nach dem Chor: »Wahrlich etc.« spielen die Instrumente eine Reihe von Motiven, mit welchen die Jünger in der vorhergehenden Abendmahlscene die Versicherung der Treue und des Todesmuths — »Und wenn ich mit dir sterben müsste«, »Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen?« — gaben. In der nächsten Scene »Christus vor dem Hohenpriester« hat Kiel zwei Priesterchöre: »Er ist des Todes schuldig« und »Weissage, wer ist es, der dich schlug« in einen Satz zusammengefasst und in einer eigenthümlichen Combination diesen in den Männerstimmen spielenden Ausbrüchen der Wuth und des rohen Spottes in dem Unisono von Sopran und Alt einen choralartigen Gesang gegenübergestellt, welcher diese Scene der Grausamkeit mit einem heiligen verklärenden Licht überstrahlt. Die nun folgende Scene »Christus vor Pilato« ist die imposanteste des ganzen Werkes und muss als Meisterstück moderner musikalischer Dramatik angesehen werden. Nur bei Schicht ist ein ähnlicher Aufbau der langen Gerichtsscene versucht worden: Es ist ein einziger grosser Satz, der in den eröffnenden Accorden der Bläser die Feierlichkeit des Hochgerichts kurz andeutet und dann in einer wahren Fluth von leidenschaftlicher Er-

regung in einem gewaltigen unaufhaltsamen Zuge dahin stürmt. Kiel folgt hier nicht dem Mätthäus oder Johannes allein; alle die Züge, welche diese beiden Evangelisten, und die anderen dazu, von dem Fanatismus des Volks mittheilen, sind von dem Componisten in sein Bild aufgenommen. Aber er hat sie nicht in gesonderten Nummern der Reihe nach ausgeführt, sondern genial zusammengedrängt, hier kurz skizzirend, dort einen Augenblick verweilend. Die Einheit der Scene sichert der Hauptsatz, das »Kreuzige, kreuzige«, zu welchem die Menge in allen Lagen der Verhandlungen, im Uebermuth wie in der Verlegenheit, immer wieder zurückkehrt wie zu dem ausgegebenen Losungswort. Den Höhepunkt bildet der Satz: »Sein Blut komme über uns«, der mit einer dämonischen Entschiedenheit gegeben ist. Von da ab beruhigt sich der Ton der Scene; der Spott und die Wuth flackert nach dem Arioso von Christus nur noch einmal auf in »Der du den Tempel Gottes zerbrichst«. Für lyrische Einlagen war diese Scene nicht der Ort; nur ein kurzer Chorsatz, der wie von Eccard klingt: »Siehe, das ist Gottes Lamm«, taucht in der zweiten Hälfte auf. Erst ganz am Schlusse kommt die hochgeschwillte Stimmung des christlichen Herzens zum Wort. Es ist in dem Choral: »Mein Jesu stirbt, die Felsen beben« nach der Stelle »es ist vollbracht«. Während die Stimmen die Weise in ihrer schlichtesten Form hinsingen, grollt in dem Orchester ein Nachklag des Erdbebens, welches nach der Bibel das Scheiden des Herrn begleitete. Dann wird der Choral zum zweiten Male zu einem kunstvolleren Satze mit fugirenden Stimmen, in Bach'scher Weise, aufgenommen. Die Originalmelodie des Chorals ist die alte Neumark'sche von »Wer nur den lieben Gott lässt walten«.

Wie Kiel der Passion als Vorgeschichte den Einzug am Palmsonntag vorausgeschickt hat, so lässt er zu ihr auch als Epilog eine Skizze der ihr nächstfolgenden wunderbaren Ereignisse hinzutreten: Auferstehung und Himmelfahrt. Aus diesem dritten Theile des »Christus«

sind besonders das Duett der beiden Marien hervorzuheben und der nachcomponirte an innigen Wendungen reiche Dialog zwischen Christus und Petrus. Kurz ehe das Werk mit dem »Hallelujah« und der auf ein seltsam weit ausschreitendes Thema »Das ist der Stein« aufgebauten Fuge abschliesst, klingen nochmals die friedlichen Motive seiner Einleitung an.

Der Inhalt des Schlusstheils von Kiel's »Christus« ist in jüngster Zeit in einem selbständigen Oratorium ausausgeführt worden. Es ist »Christus, der Auferstandene« von Gustav Schreck nach einer Dichtung von Emmy S., der kunstreichen Gattin des Componisten. Auch künstlerisch nimmt dieses Werk eine ähnliche Stufe ein wie das Kiel'sche. Es seien desshalb leistungsfähige Chorinstitute darauf hingewiesen.

Zweites Capitel.

Messen.

Tiefer als die Passion wurzelt die Messe im liturgischen Boden. Sie gehört zu demjenigen Theile des Gottesdienstes, welchen die katholische Kirche mit der Bezeichnung »Hochamt« hervorhebt. Sie ist dazu bestimmt den wichtigsten, erhabendsten und geheimnissvollsten Akt der christlichen Religionsäusserung, die Feier des Abendmahls bei den Protestanten, die Darbringung des Opfers bei den Katholiken, vorzubereiten und zu begleiten. Die Trennung der Messmusik von den heiligen Ceremonien, zu welchen sie gehört, begann am Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf protestantischer Seite. In katholischen Ländern hat man sich erst später entschlossen Messen ganz oder in Bruchstücken im Concert zuzulassen. Als Beethoven im Jahre 1808 in einer Academie zwei Sätze seiner C dur-Messe, und noch 1824, als er drei Stücke seiner »Missa solemnis« aufführte, musste er sie hinter den Titel »Hymnen im kirchlichen Style« verstecken. Auch in Norddeutschland haben sich am Beginn unseres Jahrhunderts Stimmen erhoben, welche die Aufführung von Messen ausserhalb des Gottesdienstes als eine »Entweihung« verurteilten.*) Diese Auffassung

*) Allgemeine Musikal. Zeitung, Jahrgang 1814: Alte und neue Kirchenmusik.

ist wohl zu streng. Gewiss wird ein »Agnus dei« den gläubigen Christen in dem Augenblick am mächtigsten ergreifen, in welchem er zur Communion am Altare niederkniet. Wenn er aber zu einer anderen Zeit denselben Satz wieder hört und sich durch ihn an die Stunde versetzt und ermahnt fühlt, da er zum letzten Mal an der heiligen Ceremonie Theil genommen — ist das Entweihung? Das »Agnus dei« und wie dieses alle Messsätze haben einen selbständigen Inhalt, der auch dann noch erhebend, die Frömmigkeit erweckend, die Menschengedanken auf die göttliche Gnade und Herrlichkeit, aufs Ewige führend wirken wird, wenn der liturgische Zusammenhang dieser Sätze ganz vergessen sein sollte. Dieses »Kyrie«, »Gloria«, »Credo«, »Sanctus« und »Agnus dei« enthalten nur solche Gedanken, welche der Christ zu jeder Zeit und an jedem Orte versteht. Das »Kyrie« bringt in spruchartiger Kürze ein Gebet um die Hülfe Gottes und seines Sohnes. Wie die des »Sanctus« und »Agnus dei«, kehren seine Worte ausser in der Messe auch in anderen liturgischen Stücken wieder. Das »Gloria«, ursprünglich zur Morgenhymne bestimmt und beim Aufgang der Sonne angestimmt, ist ein Lobgesang. Sein jubelnder und dankender Grundcharakter erhält nur in dem Abschnitt: »Qui tollis peccata mundi etc.« einen Gegensatz demüthig bittender Art: »miserere nobis« und »suscipe deprecationem nostram«. Das »Credo« ist der wortreichste und längste, für die Composition der schwierigste der Messsätze. Seinen Inhalt bildet das christliche Glaubensbekenntniss in der Fassung des Nicäischen Concils. Die Tonsetzer gaben ihm in der Regel eine feste, feierliche und schwungvolle Musik; besonders tritt in ihr der Abschnitt hervor, welcher Christi Menschwerdung und sein Leiden und Sterben behandelt. An den Stellen: »et incarnatus est«, »et homo factus est«, »crucifixus est« darf man in der besten Zeit der musikalischen Messe das Erhabenste suchen, was sich musikalisch denken lässt. Das »Sanctus«, welches den Eingang zur eigentlichen Communion, zur heiligen Handlung bildet, ist das dreimalige »Heilig«, der bekannte Gesang, welchen Jesaias aus dem

Munde der den Thron Gottes umschwebenden Seraphim hörte. Angefügt sind die Jubelrufe, mit welchem die Juden Christum am Palmsonntage bei seinem Einzuge in Jerusalem begrüssten: das »Benedictus« und »Osanna«. Das »Agnus dei« war in der ältesten Zeit der eigentliche Communiongesang. Es enthält in wenigen schlichten Worten den Ausdruck demüthigster, liebevollster Hingebung zu dem Heiland, der sich für die Menschheit geopfert hat, und die Bitte um Gnade und Friede. In älteren Messen wird der Satz in dreifach verschiedener Musik wiederholt. Das »Dona nobis pacem« ist erst im späteren Mittelalter hineingekommen und heute noch nicht als allgemein gültig anerkannt, z. B. nicht im Lateran, wo noch dreimal »miserere nobis« gesungen wird. Die einzelnen Sätze des Messentextes sind zu verschiedenen Zeiten entstanden, aber alle sehr alt; der älteste ist das »Sanctus«. Erst später fasste man sie zu einem zusammenhängenden Ganzen zusammen, welches als das Ordinarium der Messe, d. h. der im Text stets gleichbleibende Theil derselben, bezeichnet wird. Die liturgische Messe wird noch vervollständigt durch Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Sequenz und Communio, Gesänge, welche im Text je nach den Festzeiten wechseln.

Im katholischen Gottesdienste begegnen wir heute nebeneinander drei Stylarten der musikalischen Messe: der Messe im gregorianischen Choralton, der Vocalmesse und der Instrumentalmesse. Sie sind hier so aufgestellt, wie sie geschichtlich auf einander folgen. Der gregorianische Choral hat das Schönste und Reichste, was seine Melodik bietet, in den Recitationen der Messtexte; die Instrumentalmesse besitzt einige Werke, welche wir unter die höchsten und erstaunlichsten Leistungen der musikalischen Kunst zählen. Aber die anerkannte Glanzpartie der Messenlitteratur wird von der Vocalmesse gebildet; im engeren Sinne von den für den a capella-Chor geschriebenen Messen, welche in der grossen Vocalperiode des sechzehnten Jahrhunderts entstanden sind. Eine durch den fortwährenden Wettbewerb auf engem Gebiete immer

wieder ergänzte Reihe grosser Meister, eine Fantasie und gestaltende Hand fast ausschliesslich im kirchlichen Dienst festhaltende Schulung, eine glückliche Uebereinstimmung im Grundwesen der musikalischen Mittel und der dichterischen Ideen kommen zusammen, um den Werken dieser Periode einen Vorsprung zu geben, welcher von der späteren Zeit noch nicht wieder hat eingeholt werden können. Der Kenner dieser Zeit wird einem Bach und Beethoven seine Bewunderung nicht versagen; aber er wird von ihren Messen immer wieder mit Liebe und Sehnsucht zu seinem Palestrina zurückkehren. Nur in dieser Periode erscheint ihm kirchliches und künstlerisches Ideal vollständig sich deckend. Ihre Musik scheint aus dem Himmel zu kommen; in den Werken der späteren Meister drängt sich für ihn das Menschliche, der irdische Jammer und die irdische Leidenschaft, zu stark vor.

Die Menge der in jener grossen Vocalperiode entstandenen Messen ist erstaunlich bedeutend. Wir haben Anecdoten, welche die Fruchtbarkeit der alten Meister auf diesem Gebiete beleuchten, wir sehen sie thatsächlich bestätigt, wenn wir in den Bibliotheken Umschau halten nach den Notendrucken aus jener Periode. Die Petrucci in Venedig, die Petrejus in Nürnberg, Moderne in Lyon, die Druckerpressen in allen Ländern waren unablässig beschäftigt, in gross Folio Stimmbücher von Messen herzustellen. Daneben her ging aber auch noch das Abschreiben mit der Feder, das Malen jener fast fingergrossen Noten, deren Tintenreichthum im Laufe der Zeit nicht selten das Papier zerfressen hat. Die Messe galt den Tonsetzern als Hauptziel ihres Ergeizes; die Meister veröffentlichten die Werke dieser Gattung bändeweise, und unternehmende Verleger stellten aus den Bänden verschiedener Meister wieder neue als Mustersammlungen her. Wir übersehen heute den Reichthum noch nicht vollständig; erst eine Durchforschung sämmtlicher Archive in den Culturländern kann ein genaues statistisches Bild ergeben. Sie sowohl als der weitere Theil der Aufgabe: die Uebertragung der alten Vorlagen

aus der Mensuralnote in die neue, aus den Stimmen in Partitur, setzt eine Arbeitstheilung nach gemeinsamem Plane voraus. Was bis jetzt erreicht worden, danken wir dem Vorgehen Einzelner. Es kann aber bei diesem Verfahren nicht ausbleiben, dass sich Missstände ergeben. Wir haben, um nur ein Beispiel anzuführen, die herrliche Messe: »Assumpta est Maria« von Palestrina, seit 1850 von drei verschiedenen Herausgebern dreimal neugedruckt. Dagegen ist ein Meister wie Clemens non papa, welcher in den Mustersammlungen des sechzehnten Jahrhunderts eine erste Stelle einnimmt und wegen seiner frischen, kecken Themen verdient, als Componist von Messen bisher in keiner Sammlung vertreten; ja selbst Ambros scheint ihn als solchen nur wenig zu kennen. Nicht besser verhält es sich mit Morales und anderen Lieblingscomponisten der alten Sammelwerke von Messen.

Der gemeinsame Plan würde auch die innere Güte der Neuausgaben fördern. Nach den Grundsätzen, die heute als Richtschnur gelten, wird in der neuen Partiturform manches alte Stück ganz oder theilweise rhythmisch, wenn nicht formell falsch, so doch unpraktisch wiedergegeben.

Was von alten Messen in neuerer Zeit in Partitur übertragen und veröffentlicht worden ist, genügt indess, um die Entwickelung, die Art und Schönheit der Gattung zu zeigen. Den Anstoss für diese Neuausgaben haben die musikalischen Geschichtsschreiber gegeben: Forkel, Burney, Kiesewetter, denen Neuere, wie Ambros und Schlecht gefolgt sind. Auch Theoretiker, wie H. Bellermann, schlossen sich dem Vorgang der älteren Fachgenossen: Glarean und L. Heyden getreu, dieser Veröffentlichung von Bruchstücken aus alten Messen an. Die Hauptquellen für das bequeme Studium dieser Werke bilden indess die für den praktischen Gebrauch angelegten Sammelwerke. England besitzt solche schon seit dem vorigen Jahrhundert. Italien, Frankreich, Spanien, Holland sind erst in neuerer Zeit gefolgt. In Deutschland sind die wichtigsten die von Rochlitz, Braune, Commer

und Proske. Rochlitz geht in seiner »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten .... Meister« bis auf Dufay zurück. Leider giebt er vorwiegend nur Bruchstücke und diese noch dazu in den meisten Fällen ohne Angabe der Werke, zu welchen sie gehören. Aber es gebührt ihm das Verdienst, die Bewegung für die praktische Wiedergewinnung der alten Gesangkunst zuerst mit Entschiedenheit und sogleich in einem gewissen grossen Style eingeleitet zu haben. Braune's »Cäcilia«, die leider nicht über einige Jahrgänge hinausgekommen ist. enthält Messen von A. Scarlatti, von F. Gasparini und von Caldara. Commer pflegt in seiner »Musica sacra« als Messencomponist den Orlando di Lasso, neben ihm noch den Cordans, Durante, Lotti und Leo; desselben Herausgebers Collectio operum musicorum Batavorum bringt überhaupt keine Messen. Als das weitest angelegte und praktisch nützlichste und meist benutzte Unternehmen der in Rede stehenden Art muss Proske's »Musica divina« bezeichnet werden. Sie vertritt verhältnissmässig die grösste Anzahl bedeutender Namen mit vollständigen Messen. Die italienische Schule ist allerdings stark bevorzugt, von deutschen Namen ist nur Hassler, von Niederländischen nur Orlando die Lasso aufgenommen. In dieser Richtung kann als Ergänzung der fünfte (von Kade herausgegebene) Band der Musikgeschichte von Ambros' dienen, welcher zum ersten Male eine Reihe von beachtenswerthen Meistern dieser beiden Völker und neben ihnen auch Franzosen in würdiger Weise, auch mit ganzen Messen oder mehreren Sätzen aus solchen, zu Worte kommen lässt. Die Messen von Palestrina liegen jetzt vollständig in moderner Partitur vor. Sie bilden in der von F. X. Haberl redigirten Gesammtausgabe der Firma Breitkopf und Härtel 15 Bände. Ihre Gesammtzahl 96 vertheilt sich auf 39 vierstimmige, 31 fünfstimmige, 22 sechsstimmige und 4 achtstimmige.

Die Geschichte der Vocalmesse d. h. der für unbegleiteten Chor geschriebenen Messe beginnt mit dem fünfzehnten

Jahrhundert. Dufay (der, nach Haberl*) 1474 gestorben, also nicht, wie bisher ins 14. Jahrhundert zu setzen ist) Ockeghem, Obrecht, die Häupter der älteren Niederländischen Schule, sind ihre ersten Vertreter. Bisher lagen von den Arbeiten dieser Tonsetzer in lesbarer Form nur wenige Bruchstücke vor, die Rochlitz und andere Sammler herausgegeben hatten, und dieses Wenige blieb unbenutzt. Es bewies ein starkes poetisches, gern ans Volkstümliche anknüpfendes Vermögen in herzlichen Gesangwendungen, aber man stiess sich an die scheinbar leeren und ungelenkten Harmonien. Seit Forkel wurden die Leistungen der ersten Niederländischen Periode in den Handbüchern die Musikgeschichte als Vorstufe der Kunst, als abschreckendes Beispiel einer in blossen Künsteleien steckengebliebenen Richtung behandelt. Auch die begeisterten Darstellungen, in denen Kiesewetter und sein Neffe Ambros für die Bedeutung dieser Werke eintraten, vermochten das Vorurtheil nicht zu brechen. Selbst Carl Riedel, dessen bahnbrechende Verdienste um die Wiedereinführung alter Werke in die Chorprogramme auch von den beschränktesten Verkleinern nicht aus der Welt geschafft werden können, ging an Dufay und Genossen vorbei.

Dufay, Ockeghem, Obrecht.

Dieses Verhältniss hat sich seit kurzem geändert. Die »Vereeniging voor Nord-Nederlands Muziekgeschiedenis« veranstaltete grössere Publicationen von Werken jener ersten Meister und ein von Daniel de Lange in Amsterdam aus wirklichen Solisten und Kunstsängern gebildeter Elitechor trug sie stylgerecht vor. Die Leistungen dieses Amsterdamer Kirchenchors haben wohl überall, wo sie in deutschen Städten gehört wurden, den Schleier weggezogen und die Niederländische Musik des 15. Jahrhunderts in ihrem wahren Lichte gezeigt, — in dem Lichte einer vollen Kunst, einer Kunst, in der keine Spur von Archaismus, von Anfängerschaft, von unfertiger Entwickelung und

*) F. X. Haberl, Bausteine für Musikgeschichte, I, Wilhelm du Fay.

Experiment zu bemerken ist. Im Gegentheil, diese Werke und diese Meister bedeuten, so weit es natürliche und wirksame Ausnutzung der Menschenstimme, Macht, Freiheit und Schönheit der Melodik betrifft, die höchste Blüthezeit der mehrstimmigen Vocalmusik. Nach dieser Richtung ist die erste niederländische Zeit niemals übertroffen, nur hie und da von Einzelnen, wie von Seb. Bach in »Komm Jesu, komm« annähernd erreicht worden. Dieser ihr Vorzug hängt eng zusammen mit der Natur der sogenannten »Chöre«, für welche diese Compositionen geschrieben worden sind. Componisten wie Dufay, Ockeghem waren Sänger in diesen Chören. Für Bach'sche Motetten, Beethovensche Messen, für die Mehrzahl der neueren Chorwerke möchten wir unsere starken Dilettantenvereine nicht missen, sie sind ausserdem für die musikalische Volkserziehung unersetzlich. Aber wollen wir die a capella-Musik der frühesten Perioden nicht blos gelegentlich kosten, sondern wirklich wieder aufleben und den musikalischen Geist unsrer Zeit von ihr befruchten sehen, so müssen wir wieder nach Chören streben, die den Amsterdamer Kirchenchor zum Muster haben.

Von dem heutigen Gebrauchswerth der Werke dieser echten Niederländer abgesehen, haben sie geschichtlich bedeutend gewirkt. Sie beherrschten noch auf hundert Jahre hinaus fast ausschliesslich die Gestaltuug des kunstmässigen Tonsatzes mit dem Gesetze, welches sie für die Gedankenentwickelung ausgebildet hatten. Dieses Gesetz hiess: Einheit in der Mehrheit, Festhalten am gegebenen Thema, gründliche Ausnutzung seiner wesentlichen Züge. Von diesem Gesichtspunkte aus müssen die sogenannten Künsteleien, die ausgeklügelten und getüftelten Nachahmungen beurtheilt werden, welche auch in den Messen Dufay's, mehr noch der Ockeghem und Obrecht vorkommen. Es scheint zuweilen, als sei es ihnen der höchste Triumph ihrer Kunst gewesen, mit einer einzigen Notenzeile sämmtliche mit einander singende Stimmen versorgen zu können. Die erste singt das Thema wie es geschrieben steht, die zweite schneller oder langsamer

in einem ganz anderen Rhythmus, eine dritte lässt alle Pausen weg, fängt das Thema beim Ende an, die vierte kehrt vom Anfang aus alle Intervalle um u. s. w. Zur Andeutung dieser Kunstgriffe bildete man ein verwickeltes Zeichensystem aus, welches die Notenlehre dieser Zeit mit den Schwierigkeiten einer raffinirten Geheimschrift umgiebt. Wir haben es bei dieser Satzweise mit einer Uebertreibung eines an nnd für sich vorzüglichen Princips zu thun. Die Auswüchse schwinden im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts immer mehr. Aber auf dem Grunde des Systems, welchen jene Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts gelegt haben, stehen auch Orlando di Lasso und ebenfalls Palestrina. Es ist bekannt genug, dass den Messen der hier in Rede stehenden Vocalperiode Gesangmelodien zu Grunde gelegt wurden, welche offen oder versteckt alle einzelnen Sätze des Werkes durchziehen. Diese Merkmelodien — cantus firmus ist ihr Name — waren ursprünglich dem gregorianischen Choral entnommen. Bald aber trat, bis zum Trienter Concil, neben diese Quelle das Volkslied, dessen einfachere und bekanntere Weisen den Hörern mehr entgegenkamen und auch den Sängern die Entzifferung der Notenräthsel erleichterten. Gerade die unscheinbarsten und leichtesten Weisen aus der letzteren Classe wurden am häufigsten benutzt. Ueber das Thema des Liedes: »l'homme armé«



haben fast alle Componisten ihre Messe geschrieben; einzelne mehrere. Aehnlich beliebt waren auch die sogenannten voces musicales, die sechs ersten Töne unserer heutigen Durtonleiter (das Hexachord) als cantus firmus. Von diesem cantus firmus bekamen die Messen ihre Namen. In alten Sammlungen sind oft nur diese Titel « Si bona suscepimus «, » Mort ma' privé« etc. angegeben und die Namen der Tonsetzer nicht. Es leuchtet ein, wie das Festhalten an einem solchen Grundthema dem einheitlichen Charakter eines vielsätzigen Werkes zu Gute kommen konnte. Die Weise, in welcher der cantus firmus in den Messen behandelt wurde, ist

ausserordentlich mannigfaltig. In der früheren Zeit vorwiegend dem Tenor zugewiesen, rückt er später auch in andere Stimmen vor. Den einen dient der cantus firmus nur als mechanischer Anhalt. Die Notenreihe wird so ins Breite gezogen, dass von einer melodischen Wirkung derselben keine Rede sein kann. Von anderen wird das Grundthema geistig ausgenutzt: bald in der Art der Bach'schen Choralfigurationen, bald in dem Style unserer neuesten Motiventwickelung und thematischen Umgestaltung, welcher gerade in den Messen unserer Vocalperiode einen bedeutenden Vorläufer hat.

Man trifft da Arbeiten in reicher Anzahl, die den Uneingeweihten durch die völlige Uebereinstimmung mit der neuesten Instrumentalperiode Beethoven-Liszt in der Gedankentechnik überraschen. Kaum unterliegt es auch dem Zweifel, dass die ganze Satzkunst der späteren Niederländer, vor allem die Sweelinck's, von instrumentalen Einflüssen mitbeherrscht worden ist. Die in grossen und kleinen Zügen in vielen Werken der ganzen Periode hervortretende Gleichgültigkeit gegen Wort und Text, die Hinneigung zu compacteren, massigen und derberen Wirkungen, das Vordringen des accordischen Elements, hängt mit jenen instrumentalen Einflüssen zusammen. Die Unterlegung des Textes war Sache der Sänger, denen nur der liturgische Anfangswortlaut hingeschrieben wurde. Von ihm lenkten sie dann oft in Improvisationen ab, die profan und unpassend waren. Dass in das »Gloria« an Marientagen eine Stanze an die heilige Jungfrau hineingesungen wurde, an anderen Heiligenfesten Entsprechendes, erregte kaum Anstoss. Den gewählten cantus firmus, wenn er aus dem Volkslied entnommen war, mit seinen eigenen Worten zu geben, war allgemein gebräuchlich: Das kommt auch in den früheren Werken Palestrina's noch vor: z. B. in seiner Messe: »Ecce sacerdos«. Das Wesentliche an der berühmten Reform der Kirchenmusik durch das Trienter Concil war, dass diesem Missbrauch hin der Textbehandlung, soweit die Componisten dazu durch die Benutzung von Volksliedern Veranlassung gaben,

Wandel geschafft wurde. Trotzdem kam die Einmischung fremder Worte in den Messtext, wie der Aufbau der Sätze über Volkslieder, auch nachher noch, wie Ambros in seiner »Geschichte der Musik« belegt, vereinzelt vor.

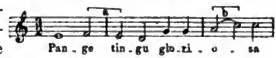
Der contrapunktische Ueberschwang im Satzbau schwand im gleichen Schritte, als die Sätze länger und vollstimmiger wurden. Die Verwendung einer grösseren Stimmenzahl führte zur Gruppenbildung und damit zur Verwendung und zur Pflege des harmonischen Klangelementes in der kirchlichen Vocalmusik überhaupt und in den Messen besonders. Letzteren musste bei der Länge des Textes dieses Mittel formeller Belebung besonders willkommen sein, und es ist in ihnen thatsächlich auch Alles, was der Chorklang an natürlichen, sinnlichen Reizen hat, zur Blüthe und Entwickelung gebracht worden. In der innigsten sachlichen Verbindung mit dem Wesen des heiligen Textes wohl von Palestrina, der in dem Chorsatz seiner Messen, mit dem Wechsel von hoch und tief, von licht und dunkel, von durchsichtig und zusammengedrängt, die Himmelsbilder wie ein Zauberer verwandelt. Nach ihm, und namentlich in der Schule der Venetianer, sind die Effecte der wechselnden Chorgruppen zu aufeinandergethürmten Chören gesteigert und nicht selten äusserlich missbraucht worden.

Auf unseren Chorprogrammen war bisher der älteste Meister der Vocalperiode der schon der späteren Niederländischen Schule angehörige Josquin de Près. Eingeführt **Josquin de Près.** hat ihn der Riedel-Verein in Leipzig mit seinem grossen »Stabat mater«, das in Berlin und Dresden namentlich einen grossen Eindruck hinterliess. Ein solcher lässt sich auch der Messe »Pange lingua« versprechen, der einzigen Messe Josquin's, welche im Neudruck vollständig vorliegt (Ambros, Gesch., 5. Bd.). Sie gilt bei Kennern für eine der bedeutendsten unter den ungefähr zwanzig Messen, welche von dem Tonsetzer bekannt geworden sind (alte Drucke: Petrucci, Junta, Petrejus) und bringt die eigenthümlichen Züge des Meisters zu deutlicher Anschauung, dessen Kunst Dr. Martin Luther dem Lerchen-

schlag zu vergleichen pflegte. Es ist eine herzliche Naivetät in dieser Musik, eine Neigung zum Genre und zur Naturidylle, die dieser Tonsetzer vor anderen Niederländern mit den Malern seiner Heimath theilt. Im zweiten »Kyrie« und auch im »Gloria« dieser Messe kommen wir an Stellen, wo die Musik plötzlich, wider den üblichen Brauch jener Zeit, sich auf einem freundlichen Motive festsetzt und in seligem Behagen die liebe Wendung, stehen bleibend, auf- und absteigend, wiederholt. Es wirkt wie ein Anklang von Wiegengesang und fernem Glockengeläute: Viele wird diese trauliche Einmischung einfach menschlicher Poesie rühren und an die vorraphaelischen Maler der heiligen Geschichte erinnern, welche gelegentlich dem Christkind drollige und harmlose Kinderstreiche anzudichten pflegen. Dass aber ein solcher Abfall vom strengsten Style mit sehr scharfen Augen angesehen und hart verdammt werden kann, hat uns ein Blick in den Artikel gelehrt, welchen das englische Musiklexikon von Grove über »Mass« bringt. Diese freundlichen Episoden in den Messen Josquin's sind doch etwas ganz anderes als die fröhliche Kirchenmusik Haydn's. Dann wirft aber Josquin in den munteren Fluss seiner Chorstimmen wieder Sätze von einer schauerlich erhabenen, ruhigen und dunklen Feierlichkeit, wie das »Incarnatus est« im »Credo« von »Pange lingua«. Rochlitz hat dieses bereits seiner obenerwähnten Sammlung eingefügt. Dasselbe ist im Zusammenhang zugleich ein Beispiel für die Meisterschaft, mit welcher Josquin die Mittel des Chores zu grossen Wirkungen verwendet. Er ist wohl der erste, der von dem System des immer gleichstimmigen Satzes sich grundsätzlich abwendet. Seine zweistimmigen und dreistimmigen Sätze sind, wie in dem »Agnus« seiner Messe »l'homme armé«*) nicht

*) In Partitur veröffentlicht als 6. Bd. der Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung. Das »Agnus dei« allein bei R. Schlecht a. a. O.

immer formell vollendet, aber der Eintritt seiner Chorregister ist stets sinnreich und wirft schlagende Lichter auf den Text. Die Messe »Pange lingua« kann noch dazu dienen, das Verfahren in seinen Hauptzügen zu zeigen, in welchem die Tonsetzer der grossen Vocalperiode den cantus firmus ausnutzten. Der Anfang der Ritualmelodie der Hymne



steht am Eingang aller Hauptsätze, melodisch und rhythmisch jedesmal frei behandelt, um von den vier Stimmen des Chores in Nachahmungen durchgeführt zu werden. In einer grossen Reihe von Themen zu Nebensätzen klingen aber auch die unter a und b eingezeichneten Motive an. Der Hymnus giebt somit der ganzen Messe ihre bestimmte Signatur. Bis zu welchem Grade geistiger Einheit ein genialer Meister alle Theile eines so grossen, vielsätzigen Werkes durch die Ausbeutung des cantus firmus verbinden kann, das zeigt am vollkommensten die schon erwähnte Messe: »Assumpta est Maria« von Palestrina.

Orlando di Lasso.

Die Praxis der katholischen Kirchenchöre, denen der Regensburger Domchor das Muster giebt, fusst bei der Wahl von Messen auf der »Musica divina« von Proske, in welcher natürlich Orlando di Lasso und Palestrina den Hauptstamm bilden. Orlando's Werke, unter welchen die Magnificats und die Busspsalmen die hervorragendsten sind, gelten als die Spitzen der niederländischen Kunst, und wenn erst die soeben (ebenfalls von Breitkopf und Härtel) in Angriff genommene colossale Gesammtausgabe seiner Compositionen vorliegt, wird des Staunens über die Vielseitigkeit, den Reichthum und die fast schroffe Originalität dieser Künstlernatur kein Ende sein. Namentlich in der weltlichen Vocalmusik wird es Ueberraschungen genug geben. In seinen Messen jedoch ist er, der technisch vielseitig und frei über die Stylarten aller Schulen schaltet, geistig ausserordentlich ungleich. Der Hang zum Naiven, welchen er mit seinem Landsmann Josquin theilt, artet hier oft zur Bequemlichkeit aus. Wenn wir

im Allgemeinen mit der Thatsache zu rechnen haben, dass unter den Meisterwerken der Vocalperiode, besonders unter den Messen, auch viele handwerksmässige Arbeiten unterlaufen, so bleibt uns diese Erfahrung auch in den Messen Orlando's nicht erspart. Er pflegt allzuhäufig den trägen Styl der sogenannten »missae familiares«, und auf solche Unterlagen gestützt, mag Baini, Palestrina's Biograph, dazu gekommen sein, den genialen Orlando als »arm an schönen Gedanken, ohne Seele, ohne Feuer« abzuthun. Seine vierstimmige Messe octavi toni (im 1. Bd. d. »M. d.«) ist in ihren ersten drei Sätzen ein solcher dürftiger Misswachs: kunstlos in der Form, leblos: alle vier Stimmen immer Note gegen Note hindeclamirt, im Ausdruck auf das Allernothwendigste beschränkt, nur hier und da an Stellen wie »Domine Jesu Christe« und »et homo factus est« von dem Blitze einer grossen Fantasie durchleuchtet. Erst von dem »Sanctus« an, in welchem die Stimmen auf Senfl'schen Leitern neben einander hinauf- und hinuntergleiten, verräth dieses Werk seinen Meister. Bedeutender ist die Messe über »Puisque j'ai perdu«, und das bedeutendste Stück, welches die Proske'sche Sammlung von Messen Orlando's bringt, die über das Thema: »Qual donna attende etc.« (5 st.). Aus den von Commer veröffentlichten Messen Orlando's werden ungefähr sechs regelmässiger gesungen, an erster Stelle: »Credidi«, »Doulce memoir«, »Il me suffit«, »Je ne mange«.

G. P. da Palestrina. Unter G. P. da Palestrina's Messen, von denen (nach Baini's Angabe) zu Lebzeiten des Componisten 13 Bücher in Stimmbänden gedruckt erschienen, zwei ungedruckt blieben, nimmt die wiederholt erwähnte Messe »Assumpta est Maria« die erste Stelle ein. Diese herrliche, von Raphael'scher Milde, Lieblichkeit und Klarheit erfüllte Composition vereinigt stylistische Vorzüge — Baini, der das Schaffen P.'s in nicht weniger als 10 Stylperioden zerlegt, weist die »Assumpta est« der achten zu — verschiedener Meisterwerke P.'s in sich: die Lebendigkeit des Ausdrucks, welche das »Hohelied« auszeichnet, und die Grossartigkeit und Einfachheit der Farbengebung, welche

der berühmten Preismesse »Papae Marcelli« eigen ist. Baini, der langjährige Director der päpstlichen Capelle. theilt mit, wie das Werk, welches bei Mariä Himmelfahrt 1585 zum ersten Male zum Gehör kam, allemal, so oft er es bei dem gleichen Feste selbst wieder zur Aufführung brachte, unter ununterrichteten Zuhörern die Nachfrage nach dem Componisten rege machte. Es bleibt immer unverwüstlich frisch und neu. Einen Theil dieser unversieglichen Jugendkraft dankt es dem eignen musikalischen Grundgehalt seiner Leitmelodie, der schönen lebendigen Antiphone: »Assumpta est«, derselben Melodie, welche wahrscheinlich auch Mendelssohn vorgeschwebt hat, als er die anmuthige Motette: »Laudate pueri« für die Nonnen zu St. Trinità de' Monti schrieb. Neben dieser Messe stehen als gleichberühmt und durch die Bewunderung der Zeitgenossen ausgezeichnet die Missa »Papae Marcelli« vom Jahre 1565, die Missa »super voces musicales« vom Jahre 1562 und »Ecce Johannes« (zwischen 1585 und 1590 entstanden). Die Missa »Papae Marcelli«, die dritte von drei Werken, welche Palestrina auf Veranlassung der zur Abstellung von Missbräuchen in der Kirchenmusik vom Trienter Concil eingesetzten Commission verfasste, gehört in ihrem Gedankenfluge zu den bescheideneren Messen des Tonsetzers. Mit Ausnahme des »Kyrie«, welches in klarer Weise dem nachahmenden Styl der Niederländer folgt, wiegt in ihren sämmtlichen Sätzen eine ähnlich einfach declamatorische Behandlung der Worte vor, wie wir sie in einem anderen, wohl dem bekanntesten Hauptwerke des Meisters finden: seinem »Stabat mater«. Nur die mit wenigen Stimmen besetzten kürzeren Zwischensätze (»Crucifixus« und »Benedictus«) greifen melodisch weiter aus. Aber diese thematische Zurückhaltung lässt das neue stylistische Mittel, welches Palestrina in dieser Messe zum ersten Male mit principieller Entschiedenheit angewendet, um so wirksamer und mächtiger hervortreten: den Klangwechsel und die Gruppirung der sechs Chorstimmen. Durch sie erhalten die Tonbilder der Messe eine Schärfe des Umrisses, wie sie

kaum vorher gekannt war: die Deutlichkeit, mit welcher die Worte in dem einfach declamirenden Style hörbar waren, liess den Messtext selbst eindringlicher als je zum Gemüth dringen und umgab das ganze Werk mit dem Schimmer eines feierlichen Ernstes. Die Gruppirung der Stimmen zu antiphonirenden Theilchören war vor der Missa Marcelli sowohl von anderen Tonsetzern als auch von Palestrina selbst schon, wenn auch nicht in diesem Grade verwendet worden. In der Missa »super voces musicales«, die den Improperien vom Jahre 1560 als das zeitlich nächste Hauptwerk folgte, ist es ein Chor von vier hohen Stimmen im »Crucifixus«, der mit seinem seraphischen Klang das Entzücken des Papstes und der Cardinäle bildete. Dieses »Crucifixus«, neben welchem die anderen Sätze mit bedeutenden Gedanken und mannigfaltiger sinnlicher Wirkung als gleich fesselnd stehen, war die Hauptveranlassung mit, dass Palestrina von der oben erwähnten Commission zu dem wichtigen Auftrage auserlesen wurde. Als gleichbedeutend mit diesen genannten Hauptmessen P.'s ist vor Allem noch die Messe »l'homme armé« aus der Ausgabe von 1570, welche Haberl im zwölften Band der Gesammtausgabe der Werke Palestrina's bringt, zu nennen. Bedeutend sind wohl alle Messen dieses Meisters: eine Fülle heiliger Klänge, das höchste Ideal kirchlicher Tonkunst! Die Zahl der von ihm heute in den katholischen Kirchenchören gesungenen Messen ist verhältnissmässig bedeutend. Es sind ausser den von Proske gebrachten, folgende: »Tu es Petrus«, »Ecce ego Joannes«, »Alma redemptoris«, »Viri Galilaei«, »O magnum mysterium«, »O admirabile commercium«, »O sacrum convivium«, »Beatus Laurentius«, ferner die durch die abfällige Kritik Sixtus' V. bedeutungsvoll gewordene »Tu es pastor ovium«, sowie die zwei vierstimmigen Messen »sine nomine« und »Quem dicunt homines«.

Von den Componisten, die in die spätere Zeit gehören, ist im Proske und in dem Repertoir der Kirchen-

L. Vittoria. chöre hervorragend L. Vittoria vertreten. Von den in

die »Musica divina« aufgenommenen Messen dieses ernsten Meisters ist die sechsstimmige »Vidi speciosam« die bedeutendste, eines der klangvollsten Werke des Palestrinastyls, melodisch etwas spröde, aber durch die Lebendigkeit und Kraft der harmonischen Declamation und des Registerwechsels im Chor sich tief eindrückend. Eine besondere Hoheit liegt über dem »Sanctus«*). Eine der schönsten, kunstreichsten Nummern ist die Messe »super voces musicales« des im vorhergehenden Capitel als Passionscomponist erwähnten Fr. Suriano. Als Beispiel **F. Suriano.** dessen, was sich auf einem technisch so schwierigen Grunde an eigenthümlicher Poesie entwickeln lässt, sind besonders das »Sanctus« und noch mehr der mit dem Motto: »Justitia et pax osculatae sunt« bezeichnete, in Gegenbewegung gehaltene Canon des »Agnus« beachtenswerth. Eine für die Zeit der Entstehung ganz seltene Kühnheit bringt der Schluss des »Gloria« in dem gegen die Fdur- und Ddur-Harmonie anliegenden $\overline{\overline{g}}$ des 1. Soprans. F. Anerio, der Nachfolger Palestrina's im Amte, ist mit **F. Anerio.** einer Messe »sine nomine« vertreten, welche im Style der frührömischen Schule gehalten ist. Eins der interessantesten Werke, mit welchen unser Landsmann H. L. Hassler eingeführt wird**), ist die achtstimmige Messe **L. Hassler.** über folgendes Grundthema:



In ihr tritt besonders das »Qui tollis« (im »Gloria«) und das »Et ex patre natum« (im »Credo«) durch die in Messen höchst seltene Anwendung des psalmodirenden Styls hervor. Als regelndes Princip der Gestaltung erscheint in dem Werke der Wechsel der Chöre, welcher in der venetianischen Schule, in der Hassler gebildet wurde, seit Willaert üblich war. Lange Zeit ging er auch hier als gleichberechtigt neben den Nachahmungen Stimme

*) Eine grössere Anzahl von Messen V.'s bringt Eslava's Sammlung spanischer Tonsetzer (Lira . . . . Madrid 1869).

**) Andere Messen H.'s gaben F. Witt und Schrems heraus.

für Stimme einher, wie an den kurzen Messen des A.
A. Gabrieli. Gabrieli und Anderer zu ersehen. Erst vom Neffen
G. Gabrieli. des Letztgenannten ab, von Giov. Gabrieli, begann er bevorzugt zu werden und die Schreibart so üppig zu beherrschen, wie wir an den von Rochlitz und anderen neueren Herausgebern mitgetheilten Messenbruchstücken
O. Benevoli. des O. Benevoli und seiner Nachfolger bemerken können. Eines besonderen Beifalls und Eifers erfreute sich die Vielstimmigkeit der Messen und anderer grossen Kirchenstücke in England, wo ähnlich wie in Venedig reiche Geldmittel zur Besetzung solcher Foliochöre vorhanden waren. In diesen Werken liegen Aufgaben für unsere vielhundertköpfigen Singakademien!

Die Stimmenvermehrung selbst in den übertriebenen Fällen vertrug sich noch mit dem Wesen der kirchlichen Musik, wie es in den Werken Palestrina's niedergelegt ist. Bedenkliche Stösse erhielt dasselbe erst mit dem Eindringen der neuen Musikformen, welche aus der Monodie und der Oper am Beginn des 17. Jahrhunderts herüberkamen. Mit ihnen zog auch der dramatische Geist in die Messe ein und drängte die Fantasie der Componisten von der Grundlinie frommer verklärter Andacht nach rechts und links ab: Auf der einen Seite zu einer bis zum Erschrecken aufgeregten Wiedergabe der Textstellen, auf der anderen zu einer bis ans Selbstgefällige streifenden Ausbreitung der subjectiven Gefühls- und Empfindungskraft. Als Beispiel für die erste Classe kirchlich ungerathener Musik kann das bekannte sechsstimmige »Cruci-
A. Lotti. fixus« von A. Lotti mit dem anfangenden verminderten Septimenaccord gelten. Dieser Tonsetzer, welcher auch Messen im alten, den Niederländern gleichenden Style geschrieben, hat die dramatische Kraft, mit welcher die ersten Tacte dieses »Crucifixus« das Bild einer unter dem Eintreffen einer Schreckensnachricht aufschreienden Menge wiedergeben, in keiner seiner Opern auch nur annähernd erreicht. An sich ist diese Stelle und das ganze Stück als plastisches Tonbild ein Treffer ersten Ranges; als Theil eines »Credo« und im kirchlichen Zusammenhang so

passend, wie ein Pistolenschuss von der Kanzel. Für die zweite, die im empfindsamen Gebiete sich ausbreitende Classe von Messen, bieten die Tonsetzer der neapolitanischen Schule von Durante und Leo ab zahlreiche Beispiele. Ihre Schule gab sich den Einflüssen des Musikdramas auch nach anderen Richtungen ziemlich unbeschränkt hin und schrieb Messsätze, in denen an Stelle des kirchlichen Geistes der Cultus der Melodie und des reinen äusserlichen Tonvergnügens getreten ist. Die Instrumentalbegleitung, welche vom 17. Jahrhundert ab in allen Ländern auch für die kirchlichen Werke Platz griff, trägt hieran nicht die Hauptschuld. Denn in diesen begleiteten Messen stehen verfehlte und gelungene Sätze neben einander, wie in den Sätzen, die Rochlitz aus diesem Componistenkreise mittheilt, zu ersehen. Neben dem neuen Style pflegten die neapolitanischen und venetianischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts die alte a-capella-Messe nur noch spärlich weiter; einzelne mit Glück, wie A. Scarlatti. Doch ist von den Werken dieser Art nur wenig neu veröffentlicht worden*).

Die Bestrebungen für die Wiederbelebung des echt kirchlichen Styls in der Musik, welche gegenwärtig ihren öffentlichen Ausdruck in dem Cäcilienverein finden, sind zunächst darauf gerichtet, den Kirchenchören die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts allein wieder zugänglich zu machen, und diese Bestrebungen sind vom Glück begleitet gewesen. Auch für die geistlichen Concerte unserer Chorvereine ist hierdurch eine Reihe schöner Tonsätze wiedergewonnen worden. Die Aufführung ganzer Messen aus dem 16. Jahrhundert ist allerdings in Concerten nicht üblich und wohl auch nur ausnahmsweise zu erwarten.

*) Der Schule nach gehört die (bei Peters gedruckte) bekannte »Missa canonica« (à 4 voci) von J. J. Fux in diese Gruppe. Sie ist neuerdings auch in den »Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich« (I. Bd.) veröffentlicht worden. Derselbe Band bringt noch eine zweite a capella-Messe von Fux; »Quadragesimalis« ist sie betitelt.

Die Hindernisse liegen theils in dem liturgischen Grundcharakter der Messen, theils in dem augenblicklichen Zustande unserer Chorvereine. Aber Bruchstücke alter Messen finden wir in den Kirchenconcerten der besseren Vereine häufig. Voranzustellen und zum Studium zu empfehlen sind in dieser Hinsicht die Programme des Riedel-Vereins in Leipzig. Auch das Repertoir der Singakademie in Berlin und das des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. zeigt in den früheren Jahrgängen manchen Satz aus Messen der grossen Vocalperiode. Unsere Männergesangvereine finden in Palestrina namentlich manche schöne Nummer für kirchliche Aufführungen: Wir nennen das »Pleni sunt coeli« für drei Stimmen, welches die Rochlitz'sche Sammlung im zweiten Buche mittheilt, ferner aus der Ausgabe Haberl's: die gleichen Sätze in den Messen »Ecce sacerdos«, »Virtute magna«, »Ad coenam agni«, »Ad fugam«, die Crucifixussätze, ebenfalls dreistimmig aus »O regem coeli« und »Spem in alium«, das »Benedictus« aus der »Missa de feria«. Proske hat ein dreistimmiges »Benedictus« für Männerstimmen in Palestrina's »Iste confessor«. Ein Theil dieser kurzen, gut gesungen wunderschön wirkenden Sätze muss allerdings tiefer transponirt werden, als sie die genannten Ausgaben mittheilen. In den neugedruckten Messen von Josquin, Brumel, auch von Orlando di Lasso finden sich auch zweistimmige Sätze für Männerstimmen, sogenannte bicinia, die jedoch nur bei sehr durchdachtem Vortrag wirken. Eine vollständige Messe für Männerstimmen von G. B. Martini hat Commer herausgegeben. Der zweite Band seiner »Musica sacra« bringt Bruchstücke für Männerchor aus Messen. Die bekannte Sammlung J. Meier's enthält nur arrangirte Sätze.

Auch in der Zeit, welcher wir am Eingang dieses Abschnitts gedachten, der Zeit, wo die Messen zuerst ins Concert übergeführt wurden, nahm man von der Vocalmesse Abstand, schon darum, weil sie damals noch weniger bekannt war als heute. Die Instrumentalmesse war vorwiegend durch die Werke solcher zeitgenössischer

Componisten vertreten, welche zum Theil überhaupt nur eine lokale Bedeutung besessen haben, zum Theil eine weitere, sofern sie ihnen zukam, heute wieder verloren haben. Die Tonsetzer der ersteren Classe wiegen namentlich in den Aufführungen der alten Wiener Concerts spirituels vor, derjenigen Gesellschaft, welche, von allen bekannten, den grössten Vorrath von Messen verbraucht hat. Dasjenige Werk, welches in unseren Concerten als das erste die Periode der Instrumentalmesse vertritt, ragt zugleich über die ganze Gattung als ein unvergleichlicher und wundervoller Bau hinweg. Es ist die »Hohe Messe« von Seb. Bach.

S. Bach, Hmoll-Messe.

In der Hauptsache hält sich auch die Bach'sche Hmoll- oder Hohe Messe an die bekannten fünf Abtheilungen, an das sogenannle Ordinarium des Hochamtes. Was sie aber von allen bekannten Compositionen des uralten Kirchentextes unterscheidet, das ist die colossale Breite in der Anlage fast aller Abtheilungen, welche mit den in der Vocalmesse üblichen Maassen jeden Vergleich ausschliesst und auch Alles das weit hinter sich lässt, was die sich schon mehr ausbreitenden neapolitanischen Vertreter der Instrumentalmesse geboten haben. An die praktische Verwendung bei der Liturgie, welche die Letzteren doch immer im Auge hatten, ist bei dieser Hmoll-Messe gar nicht zu denken. Eine oder zwei ihrer Abtheilungen an einem Sonntage, wie sie Bach thatsächlich auch in Leipzig zu Gehör brachte, nehmen die musikalische Tragfähigkeit eines Gottesdienstes schon vollständig in Anspruch. Die Form, welche Bach bei der Composition der einzelnen Sätze dieser Messe zu Grunde legte, war die ihm geläufige der aus Solo- und Chorgesängen zusammengesetzten Cantate. Aber jede der einzelnen Abtheilungen wurde ihm zu einer Cantate im Riesenformate. Das »Gloria« und »Credo« mit ihren je acht Nummern übersteigen alle bekannten Cantatenverhältnisse. Ganz kurze Textgruppen, oft blosse Nebensätze, sind hier zu selbständigen und abgeschlossenen Tonbildern entwickelt: zu Sologesängen in ausgeführter Arienform oder

zu Chören, die ihre Themata wiederholt durchfugiren. In keinem anderen Werke hat Bach wieder so sich selbst zur Lust, aller praktischen Rücksichten ledig, für die Kirche componirt: In der Erschöpfung der musikalischen Grundgedanken kann er sich zuweilen gar nicht Genüge thun. Wenn wir glauben, nun sei er der ganzen Ausdrucksfähigkeit der Worte bis in ihre letzten Spitzen und Tiefen nachgegangen, da nimmt er sie frisch weg von einer anderen Seite und entwirft ein neues, ergänzendes und packendes Bild, welches in der Regel als ein Meisterstück von Fantasie und Kunst den ersten Eindruck noch überbietet.

Die naheliegende Vermuthung, dass Bach mit dieser Messe etwas Ausserordentliches habe leisten wollen, wird durch ihre Entstehungsgeschichte bestätigt. Er schrieb das »Kyrie« und »Gloria«, die zu Bach's Zeiten, wie an einzelnen Orten noch heute, auch in der protestantischen Liturgie Sachsens, als sogenannte Missa brevis häufigere Verwendung fanden, für die Capelle in Dresden und überreichte sie dem Churfürsten mit der Bitte, ihm, der »in Leipzig beim Directorium der Musik ein und andere Bekränkung empfinden müssen« — wie es im Dedicationsschreiben heisst — »ein Prädicat von Dero Hofcapelle conferiren zu wollen«. Dies war im Jahre 1733, das »Prädicat« eines Hofcompositeurs liess noch lange auf sich warten. Bis 1738 wurden dann die anderen Sätze vollendet und, mit Ausnahme des »Agnus Dei«, in dem grandiosen Style der ersten beiden Abtheilungen weitergeführt.

Neben der breiten Anlage, welche die H moll-Messe ganz ungewöhnlich erscheinen lässt, ist es eine zweite Eigenschaft, welche die H moll-Messe so bedeutend und ergreifend macht. Das ist die eindringliche und anschauliche Beredtsamkeit ihrer Tonsprache, welche in erster Linie auf der glücklichen Gestaltung der Grundthemen der Sätze beruht. Auch wer vom Texte keine Notiz nimmt, kann nicht missverstehen, was die Seufzerketten des ersten »Kyrie«, was der friedliche und kindliche Weih-

nachtston des »Et in terra pax«, was der Jubel des »Gloria«, des »cum sancto spiritu«, des »Et resurrexit«, des zweiten »Et vitam venturi saeculi« und des »Pleni sunt coeli« sagen wollen. Das sind Musikstücke, welche bei all ihrer kunstreichen Ausführung einen vollständig volksthümlichen Zuschnitt besitzen, und in Orten, wo, wie in Leipzig, die H moll-Messe eingedrungen ist, haben diese Chöre auch ihre populäre Kraft drastisch bewiesen. Aber auch die Arien mit ihren breiten, herzlichen und naiven Melodien theilen diesen Zug edler Gemeinverständlichkeit, und wenn er an ihnen schwerer herausgefunden wird, so liegt das an verschiedenen Ursachen, für welche Bach nicht haftbar ist. Wir wollen nur im Vorbeigehen auf die platten und miserablen Bearbeitungen hindeuten, in welchen die vorhandenen Clavierauszüge der H moll-Messe die von Bach nur skizzirte Begleitung der bekannten Arien: »Benedictus« und »Agnus Dei« wiedergeben. Sogar an durchaus falschen Harmonien fehlt es da nicht.

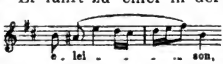
Der hässliche Begriff der »gelehrten Musik« — wenn überhaupt jemals bei Bach zutreffend — ist auf diese Hohe Messe nirgends anzuwenden. Wohl aber verlangt das Werk, wie alle Musik, in der grosse Strecken aus demselben Grundgedanken entwickelt sind, eine gewisse Fertigkeit im Hören. Doch beschränkt sich diese Fertigkeit auf ein Geringes: darauf, dass man ein Thema merken und verfolgen kann, und diese Aufgabe wird durch den packenden und verständlichen Charakter der Themen selbst wesentlich erleichtert.

Den Zusammenhang und die Einheitlichkeit der 24 Nummern, in die wir die H moll-Messe theilen, hat Bach im Sinn und Brauch seiner Zeit nicht äusserlich markirt, etwa so wie es die Meister der Vocalperiode mit dem durchgehenden Cantus firmus, neuere Tonsetzer durch Anwendung von Leitmotiven versucht haben. Wer aber dem Gedankengang genauer folgt, wird das Band, das sich durch das Innere der Sätze durchzieht, wohl finden.

Die erste Abtheilung, das »Kyrie«, besteht aus drei Nummern, ven denen die erste und dritte Chorfugen sind über den Text: »Kyrie eleison«. Vor dem Anfang des ersten Chors stehen vier Tacte Adagio: eine lapidare Ueberschrift, aus welcher der Hülferuf zum Herrn wie der Nothschrei eines schwerbelasteten Volkes klingt. Dann beginnt zunächst im Orchester das sprechende Thema:



eine Klagescene einzuleiten, wie sie in der gesammten musikalischen Litteratur in gleich gewaltiger Anlage wohl nur noch einmal und da in anderen Formen vorkommt, nämlich: im Eingang von Händel's »Israel«. Was das Bach'sche Bild schwerster Seelenbetrübniss so eigenthümlich macht, das ist der durchaus active Zug, in der sie der Componist aufgefasst und dargestellt hat: das mühsame und verzweifelte Ringen und Aufraffen, welches die in kleinen chromatischen Schritten aufsteigenden und mit den Seufzern der Oboenarie der Matthäuspassion zurückfallenden Urmotive des Themas schon andeuten. Dieses Verhältniss wiederholen die Satzgruppen der riesigen Fuge nur in grösseren Proportionen. Der unaufhaltsame Zug, mit dem die Klage zum Ausdruck dringt, findet erst nach einer doppelten Durchführung des Themas in den fünf Stimmen seinen Halt in einem grossen Cis-moll-Schluss. Er führt zu einer in der Stimmung heller beginnenden Episode über das Thema:



die jedoch schon bald wieder, nach einer aufregenden Begegnung mit dem chromatischen Motiv des Hauptthemas, in das letztere zurücklenkt. Mit Tönen der Resignation endet der Satz. Der zweite Chor der ersten Abtheilung über denselben Text »Kyrie eleison« und über das Thema:

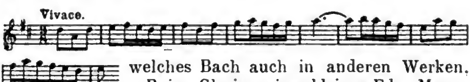


klingt trotz der kleinlauten verminderten Terz im Einsatz doch ruhiger und gefasster und wirft namentlich an den Stellen, wo das Nebenthema:



die Führung hat, einige hoffnungsvollere Blicke in die Zukunft. Die Vermittelung zwischen den beiden Chören bildet das »Christe eleison«, ein Duett zwischen Sopran und Alt, dem Bach den zutraulichen, der Erhörung gewissen Ton gegeben hat, in welchem Kinder sich von einem lieben Freunde etwas Besonderes erbitten. Von hervorragender Schönheit ist in dieser Nummer auch die lange Melodie, welche Bach den einleitenden und zwischenspielenden Violinen (I und II im unisono) gegeben hat.

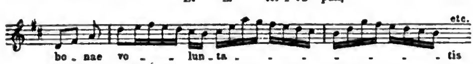
Das »Gloria« hat acht Nummern. Die erste ist einer der freudevollsten Chöre, die wir haben. Er beginnt unter Trompetengeschmetter, wie eine schwungvolle Volksscene über das Thema:



welches Bach auch in anderen Werken, z. B. im »Gloria« seiner kleinen Fdur-Messe, anklingen lässt. Der Chor endigt mit einer Doppelfuge, in welcher das beschauliche, friedlich dahingleitende, bei seinem ersten Einsatz unendlich rührende:



und das aufjauchzende



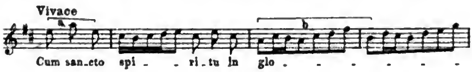
sinnreich und wirkungsvoll in einander gewoben sind. Darauf folgt in einer Sopranarie das »Laudamus te« — eine musikalische Naturstudie, zu welcher Vogelgesang das Modell gegeben zu haben scheint. Nach einer Richtung kann sie als Typus für die meisten Sologesänge der H moll-Messe dienen. Sie haben in der Mehrzahl etwas Idyllisches

und erscheinen den Chören gegenüber, zwischen welche sie gesetzt sind, in einem Verhältnisse, wie die freundlichen Thäler im Hochgebirge. Der an die Arie anknüpfende Chor: »Gratias agimus« weicht von dem Style, in welchem diese Worte in der Instrumentalmesse pflegen wiedergegeben zu werden, merkbar ab. Von den Zeitgenossen leicht und anmuthig behandelt, trägt der Satz bei Bach einen zurückhaltenderen, ernsteren Charakter frommer Demuth. Wir haben Anzeichen dafür, dass gerade dieses Stück, welches auch die H moll-Messe auf die Worte des »Dona nobis pacem« abschliesst, dem Componisten besonders lieb war. Die vierte Nummer des »Gloria« ist das Duett: (Sopran und Tenor) »Domine, rex coelestis, domine, fili unigenite!« Ein liebliches Flötensolo mit dem bedeutungsvollen Motiv:



einsetzend, führt den Chor der Instrumente; die Singstimmen tragen dicht hintereinander dieselbe Melodie (im Canon) vor. Der Begriff der Einheit von Gott Vater und Gott Sohn, den die Worte »fili unigenite« enthalten, hat ersichtlich zu dieser Form des Gesangsatzes die Veranlassung gegeben. Von Kennern ist es bereits häufig bemerkt worden, dass gerade die H moll-Messe von Bach an ähnlichen Zügen musikalischer Symbolik reich ist. Einen der schärfsten bringt das »Credo« in dem Duett: »Et in unum«. Der hier im »Gloria« zur Rede stehende Zweigesang: »Domine, rex etc.« besteht im Text nur aus Titulaturen. Zum Satze ergänzt werden sie erst durch den unmittelbar anschliessenden Chor: »Qui tollis peccata mundi«, welcher, in tiefer Ergriffenheit über den Versöhnungstod Christi, die Bitte um Erbarmen ausspricht. Die nicht von Bach herrührende, aus praktischen Gründen aber kaum zu entbehrende Nummerirung der einzelnen Chöre und Sologesänge der Messe darf namentlich an dieser Stelle nicht dazu verführen, durch Pausen zu trennen, was zusammengehört. Das Duett: »Domine« (No. 7) wird erst durch den Chor »Qui tollis« (No. 8) zu einem Ganzen. Die Altarie: »Qui sedes ad dexteram Patris« und

die Bassarie: »Quoniam« setzen die Darstellung des Wesens Christi fort. Die erstere, im Klange durch die obligate Oboe besonders gezeichnet, legt den Nachdruck mehr auf eine rüstig freudige Schilderung der Würde des zur Rechten des Vaters sitzenden Christus, als auf die Bitte. Das »Miserere nobis« wird mehr nebensächlich behandelt. In der Bassarie, welcher Bach durch das durchgeführte Hornsolo und die mitgehenden obligaten Fagotte ebenfalls einen eigenthümlichen Beiklang gegeben hat, ist ein stolzer Zug unverkennbar. Sie ist das feierlichere Seitenstück zu der bekannten Arie des Weihnachtsoratoriums: »Grosser Herr und starker König«, setzt aber für ihre Wirkung noch entschiedener als diese eine schwere, in der Mittellage namentlich mächtige und volle Bassstimme voraus. Auch das Accompagnement der Blasinstrumente macht diese Arie zu einem Stück schwerer Sorge für den Dirigenten. Ohne eine gute ergänzende Orgelstimme wird es immer befremdend, unverständlich bleiben. Wer den Charakter der Musik in den drei letztgenannten Sätzen auf sein Verhältniss zu den Textworten prüft, wird mit Bewunderung gewahren, wie diese Nummern doch und mit grösster Feinheit in dem Hinblick auf den Zusammenhang untereinander und als Theile einer grösseren Gruppe von Sätzen entworfen sind. Das schliessende Glied bringt Gipfel und Krone. Diesen Abschluss der Gruppe und zugleich auch des ganzen »Gloria« bildet der fünfstimmige Chor: »Cum sancto spiritu«, einer der mächtigsten und schwungvollsten Sätze der ganzen Messe: jauchzend, lachend und zugleich erhaben; überaus kunstvoll und doch auch völlig gemeinverständlich und fortreissend. Nach einer präludirenden, die späteren Hauptmotive, jetzt aus dem Granit schwerer Accordmassen, jetzt aus den mächtigen Fluthen mehrstimmiger Figuren auftauchen lassenden Einleitung, lenkt der Satz mit dem Einsatz der Tenöre





in die Form der Fuge ein. Er wahrt aber innerhalb derselben die Freiheit in ganz ausserordentlicher Weise. Wenn das Motiv a über die Tonmassen hinwegjauchzt, wenn mit dem anderen (b) die Stimmen in die höchsten Regionen steigen, nimmt der Satz den Charakter einer übermüthig kräftigen und grandiosen, zwanglosen Freude an. Niemand denkt hier an musikalische Form und an die Strenge des Styls.

In den Vocalmessen des 16., auch noch in vielen Instrumentalmessen des 18. Jahrhunderts, bei Mozart z. B. in der Regel, wird die Anfangszeile vom »Gloria« und vom »Credo« dem Liturgen am Altar allein überlassen; der Chor setzt in dem ersten Satz mit »Et in terra«, in dem anderen mit »Patrem« ein. Bach hat diese liturgische Intonation mit in den Kunstsatz hineingezogen und beide Male dem Chore übergeben, — beim »Credo« aber in einer sehr eignen Weise; denn das Thema, welches zu den Worten »Credo in unum deum« gesetzt ist, stammt aus dem Gregorianischen Choral. Es hat namentlich in dem breiten Rhythmus, welchen ihm Bach gegeben hat, einen sehr ehrwürdigen, alterthümlichen Charakter, der durch die strenge Art der Durchführung, an welcher sich ausser den fünf Singstimmen auch noch die beiden Violinen betheiligen, noch erhöht wird. Das Gewebe dieses Satzes ist nach niederländischem Recept mit einigen Kunststücken: Verlängerungen, und mehrfachen Engführungen des Themas, versehen. Der Instrumentalbass pendelt in unveränderten gleichmässigen Schlägen darunter hin. Die starre Feierlichkeit des Satzes will daran erinnern, wie das Bekenntniss seit ewigen Zeiten gilt und weiter gelten soll. In einem unmittelbar anschliessenden Chore, der in rüstigen, entschiedenen Rhythmen einsetzt, nimmt Bach die Worte des »Credo in unum deum« noch einmal auf, bringt die Fortsetzung des »Patrem« gleich mit und feiert den Schöpfer Himmels und der Erden mit der vollen Freudigkeit, welche das gläubige Bekenntniss einem echt christlichen Herzen

giebt. Hieran schliesst sich das oben schon erwähnte Duett: »Et in unum«. Die Symbolik des »unum« giebt Bach damit wieder, dass er das Motiv



zwischen Bläsern (staccato) und Geigern (legato) und zwischen den beiden Duettstimmen (Sopran und Alt) in der denkbar engsten Nachahmung, nämlich in der Entfernung eines einzigen Viertels, abwechseln lässt. Auch andere Theile der Gesangthemen werden in Imitationen durchgeführt. Zuweilen treten die Singstimmen zusammen und Hand in Hand den Instrumenten gegenüber. An dem Schlusse der sehr sinnreichen Nummer, bei den Worten »descendit de coelis« legen sich überraschende Schatten über die Harmonien und bereiten die Mystik der folgenden Nummer vor, d. i. des Chors: »Et incarnatus est«. Dieser, in welchem die Menschwerdung Christi geschildert wird, gehört mit dem »Qui tollis« des »Gloria« und mit dem unmittelbar folgenden »Crucifixus« zu den einfachsten Chören der Messe, was den Styl betrifft: Vorwiegend Declamation, aus der kleine Melodiebiegungen herausragen, in den Singstimmen; das Orchester bildet einen Schleier darüber, der aus einer in Dissonanzen schillernden und immer nach der Tiefe suchenden Figur gewoben ist: Alle vier Tacte Periodenschluss! Aber was für ein Reichthum an Ausdruck und Stimmung unter dieser einfachen Hülle! Alles, was der Gegenstand einer tiefen Seele entlocken kann, das ist in diesem kurzen Stücke zusammengedrängt und verschmolzen. Und nun folgt der vielleicht bewundernswertheste Satz der H moll-Messe, das »Crucifixus«. Starr — das kurze Bassthema



von Bach auch in anderen Werken gebraucht, bei anderen Componisten in der chromatischen Zeit um 1600—1650 ebenfalls, kehrt 13 mal wieder — das Auge auf das halbverschleierte Bild des Gekreuzigten gerichtet, klagt die

Gemeinde in Wendungen, welche das Unerhörte fühlen lassen, ohne die Leidenschaft zu streifen, welche Schmerz und tiefe Trauer in die edle Form eines Gebets fassen. Am Schlusse stirbt der Gesang, der sich erst allmählich aus der Vorstufe von einzelnen Interjektionen entwickelt hat, wieder hin; der Mund versagt: unhörbares piano! Da mit einem Male das:



über die Worte: »Et resurrexit tertia die« im hellsten Glanze von vollem Chor und Orchester. Es ist der schärfste Gegensatz, der sich denken lässt, um Charfreitag und Ostern zu sondern. Die Auferstehung wird hier in einem Chore gefeiert, welcher reinste Volksmusik genannt werden kann und dessen Freudigkeit, in der Triole gehörig gekennzeichnet, die Ausgelassenheit zuweilen berührt. Auch in der Instrumentation sind Elemente, deren populäre Herkunft sich nachweisen lässt, — so das der alten französischen Instrumentalmusik eigene Trio von Flöten, Hoboen und Violinen (letztere als Bass), welches Bach den Ritornellen dieses Satzes wiederholt auf einen flüchtigen Augenblick einschaltet. Der naive Zug, welcher der kirchlichen Kunst der Bach'schen Zeit eigen war, in welchem sich aber Bach wie auch Händel von Hasse und anderen musikalischen Zeitgenossen dadurch unterscheidet, dass er nie gewöhnlich wird, — dieser Zug kommt in der Schlussnummer des »Credo« noch einmal und zwar nach einem ganz ähnlichen Plane, wie er hier zwischen »Crucifixus« und dem »Et resurrexit« vorher zwischen den beiden Credosätzen besteht, zum Ausdruck. Es handelt sich bei diesem Schlusse um die Worte: »Et exspecto vitam venturi saeculi«, welche Bach zuerst von dem Standpunkte des vor dem Tode bangenden Menschen in einem schwermüthigen, thematisch strengen Adagio behandelt. Dann aber nimmt er sie als der gläubige Christ, der den Freuden des besseren Lebens entgegengeht, in einem überwältigenden zuversichtlichen Vivace auf. Zwischen diesen beiden Hauptchören, dem »Et re-

surrexit« und dem »Et exspecto« steht die Bassarie: »Et in spiritum sanctum«, welche in kindlich glücklichen Melodien schwelgt. — Beim »Sanctus« rollt uns eine Tonfluth entgegen, die man sich kaum erklären kann. Die Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts verstanden durch rhythmische Mischungen und andere einfache Mittel dem Chorsatze mehrere Wirkungen zu entlocken, welche heute nicht so zur Hand liegen. Bei dem Entwurfe der Stimmenvertheilung mag Bach die Stelle aus dem Jesaias vorgeschwebt haben, in der es von den Seraphim heisst: »Und einer rief zum andern«. Selig dahinschwebend tragen die Gruppen einander das »Sanctus« entgegen, um sich dann auf langen, prächtigen und glänzenden Vollklängen zu vereinen. Dieselbe Grundidee hat Bach auch in dem »Pleni sunt« und dem »Osanna« festgehalten. Letzteres ist ein sehr stattlicher, nicht gerade kirchlich, aber festlich wirksamer Doppelchor. In dem vollen Glanze des »Pleni« bilden kleine dreistimmige Sätzchen, die über die Sechzehntelmotive des Hauptthemas dahintrillern, freundliche Idyllen. Das »Benedictus«, eine Tenorarie, deren poetische Begründung weniger in der Singstimme als in den dieselbe umschwebenden, zarten und hohen Klängen der Solovioline zu suchen ist, steht, abweichend, nach dem »Osanna«. Bach gruppirte überhaupt die Schlusstheile der Messe vollständig gegen den katholischen Brauch. Aus »Sanctus« und »Pleni« bildete er eine Gruppe; ihre Musik wurde zur Einleitung der Abendmahlsfeier verwendet. Zu eigentlicher Abendmahlsmusik benutzte er die folgenden Sätze, stellte aber das »Osanna« an die Spitze dieser Gruppe, weil es den freudig danksagenden Charakter, welcher der letzteren nach ihrem liturgischen Zwecke eigen sein sollte, entschiedener hinstellt, als das »Benedictus«. Die Altarie, in welcher Bach die Worte des »Agnus dei« wiedergiebt, ist eins der klassischen Zeugnisse für die Möglichkeit, dass auch in den Formen der neuen Musik dem reinen Geist der alten Messe Gerechtigkeit widerfahren kann. Bach hat diese Möglichkeit durchschnittlich in allen Nummern seiner »Hohen Messe« bewiesen; unter

denjenigen, welche sich in dieser Hinsicht noch besonders auszeichnen, ist aber das »Agnus dei« eine der ersten. Erfreulicherweise ist diese Arie auch ein populärer Sologesang geworden und dies trotz des schweren Styls, in welchem in ihr, ebenso wie in den anderen Sologesängen, die Singstimme mit den Instrumenten zusammengekoppelt ist. Den Umstand, aus einer früheren Composition für die Verwendung in der Messe umgearbeitet zu sein, theilt das »Agnus« mit einer Reihe der hervorragendsten Partien des Werkes: mit dem »Gratias agimus«, dem »Qui tollis«, dem zweiten »Credo«, dem »Crucifixus« und dem »Osanna«.

Bach hat seine H moll-Messe stückweise beim Leipziger Gottesdienste verwendet. Dass das Werk in der Dresdner Hofcapelle oder sonst wo in einer katholischen Kirche aufgeführt worden sei, ist nicht bekannt geworden und ist auch nicht anzunehmen. Unserer Zeit ist das unvergleichliche, durch die Macht und Universalität der religiösen Empfindung, der poetisch künstlerischen Durchführung über Jahrhunderte hinweg leuchtende Werk ungefähr ein Jahrzehnt nach der neuen Bekanntwerdung der Matthäuspassion wiedergewonnen worden. Schelble in Frankfurt, Mendelsohn, nach ihm Hauptmann in Leipzig waren die Ersten, welche einzelne Sätze des ungeheuer schwierigen Werkes zu Gehör brachten. Erst in den fünfzigern Jahren folgen vollständige Aufführungen der ganzen Messe; durch regelmässige Wiederholungen solcher hat sich der Riedel-Verein in Leipzig ein ganz besonderes Verdienst erworben.

S. Bach, Kleine Messen.

Wir besitzen von S. Bach noch vier sogenannte kleine Messen, die nur aus »Kyrie« und »Gloria« bestehen: Ihre Tonarten sind F dur, G dur, G moll und A dur; ihre Entstehungszeit liegt in der Nähe der H moll-Messe. Der achte Band der Bachgesellschaft bringt sie zusammen; die in G dur und A dur sind bereits in den zwanziger Jahren einzeln bei Simrock veröffentlicht worden. Die einzige von ihnen, welche uns häufiger in Kirchenconcerten begegnet, ist die in A dur. Von besonderer Bedeutung ist ihr »Christe eleison«, eines der ältesten und

mächtigsten Chorrecitative, welche wir besitzen. Annährend originell und ungemein zart, rührend wirken in dem Chorsatze, welcher das »Gloria« eröffnet, die das brausende Allegro unterbrechenden langsamen Episoden (Adagio $^{3}/_{4}$). Unter der sanften Musik zweier Flöten declamiren die Chorstimmen, in jedem Abschnitt immer nur eine. Es ist nur ein spärliches Singen in ihnen, mehr ein verzücktes und ergriffenes Lauschen und Aufblicken. Kaum wird Jemand auf die Idee kommen, dass diese Musik nicht zu dem Texte entworfen sei. Und doch ist der Satz nur eine fast wörtliche Uebertragung aus der Cantate: »Halt im Gedächtniss Jesum Christ«, in welcher allerdings die originelle Idee Bach's noch ursprünglicher zum Ausdruck kommt. Auch in den anderen drei kleinen Messen ist der grösste Theil der Musik Arrangement aus Bach'schen Cantaten. Unter den Sätzen, die eigens für die Messtexte componirt sind, ist das »Kyrie« der F dur-Messe der interessanteste. Er bildet eine Choralfuge. Die fugirenden Stimmen sind Sopran, Alt und Tenor, der Bass hat sein Thema für sich: die Schlusszeilen der Litanei; der Choral, welcher der Fuge (in Hörnern und Oboen) gegenüber gestellt wird, ist: »Christe, du Lamm Gottes«. Der Gedanke, das evangelische Kirchenlied in die grösseren Kunstformen der protestantischen Kirchenmusik hereinzuziehen, den Bach in seinen Cantaten am glänzendsten durchgeführt hat, lässt sich bis auf Hammerschmidt zurückverfolgen. Die Namen der Männer, welche für die Messe speciell den Choral vor Bach benutzt haben, wolle man in Chrysander's »Händel« und Spitta's »Bach« nachlesen.

Von Bach geht das heutige Concert in der Auswahl der aufgeführten Messen sogleich zu Beethoven über. Und es thut mit diesem Sprunge Recht. Will man in Zukunft auf diesem Gebiete den Kreis der Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts mehr erweitern, so wird das in der Hauptsache nur mit Werken geschehen können, deren Schöpfer der ersten Hälfte dieses Zeitabschnittes angehören, mit kritisch ausgewählten Messen von Leo,

Durante, Caldara, Perti vielleicht. Nach 1750 bilden Messen in einem guten, heute erträglichen Style nur Ausnahmserscheinungen. Solche Ausnahmserscheinungen sind F. Tuma, Michael Haydn, der Bruder des Sinfonienmeisters, und C. G. Naumann. Den Böhmen F. Tuma zeichnet Strenge der Arbeit und Ernst in den Gedanken, letztere beide vor ihren Zeitgenossen das Maasshalten in der Redefreiheit der Instrumente aus. Den Salzburger noch mehr als den Dresdner, welcher dem herrschenden Geschmack in, wenn auch kurzen und meist sinnvollen Soli der Holzbläser, vor allem der Flöten, kleine Opfer bringt. Auch spiegelt Naumann in dem weichen Grundtone seiner Messen, von denen die schöne klargeformte in As als die bedeutendste gelten kann, den empfindsamen Geist des achtzehnten Jahrhunderts in ähnlicher, aber reinerer Weise wieder, wie auf dem Gebiete der Passionen dies Graun's »Tod Jesu« thut. Naumann's Vorgänger im Amte, der fruchtbare Operncomponist A. Hesse, steht an der Spitze einer Richtung der Instrumentalmesse, welche in der gesammten Kunstgeschichte die Stellung einer der grössten Verirrungen einnimmt. Der ganze geistige Kreis dieser in zahllosen Einzelwerken vertretenen musikalischen Messe ist so textwidrig als möglich: die Anlage der Sätze auf äusserliche Wirkungen, namentlich auf Sologesang und Solospiel, gerichtet. Die Erfindung in den Themen nimmt häufig gar keine Rücksicht auf den Charakter der Worte und erscheint formell durchschnittlich ebenso einseitig wie billig. Die Singstimmen arbeiten mit kurzen Motiven vorwiegend munterer Art; werden sie breiter, so sind es in der Mehrzahl schmachtende Phrasen oder handwerksmässige, nichtssagende Fugenleisten. In dem Orchester hört man mehr Eingebungen der komischen Oper und wohl auch des Tanzsaals, als solche einer kirchlichen Fantasie. Der Gesammteindruck der Messen dieser Schule erinnert an die Wechslertische im Tempel und an die korbbeladenen, auf Victualien sinnenden Weiber, die den Weg nach dem Markte durch den Dom nehmen.

F. Tuma.
M. Haydn.
C. G. Naumann.
A. Hasse

um schnell auch ein wenig zu beten. Heute, wo diese Richtung, in Deutschland wenigstens, für überwunden gelten kann und nur noch in obscuren Landmessen nachspuckt, können wir kaum begreifen, wie sie möglich gewesen. Es ist fehl gegangen, wenn man die Ursachen dieser grossen Verirrung nur auf geistigem Felde sucht. Ganz gewöhnliche akustische Gründe: die Voranstellung der in der Kirche bei ruhigem Rhythmus schwer durchklingenden Violinen im Orchester und ähnliche, haben sicher viel dazu beigetragen. Es ist nicht zufällig und nicht unbegründet, dass gerade die Geigen so häufig von den Kirchenbehörden verfolgt und verboten worden sind. Leider gehören dieser schlechten Richtung in der Messe neben anderen Wienern Musikern auch die ersten beiden unserer Classiker an: Joseph Haydn und W. A. Mozart. Ersterer in hervorragendem Grade und fast ganz und gar. Unter den vierzehn Messen, welche wir von J. Haydn kennen, ist die fünfte (der Ausgabe von Breitkopf und Härtel) in Cdur vielleicht die einzige, welche wir — das ganze Werk betrachtet — als eine des Gegenstandes würdige Composition bezeichnen können. Und da noch müssen wir die Coloraturarie, welche der Sopran auf das »Quoniam« singt, in Abzug bringen. Die anderen haben nichts von dem schönen declamatorischen Pathos, welches den Grundzug dieser Messe bildet. Ihr Naturell ist epikureisch. Besten Falls sticht in ihnen eine gewisse madrigalische Würde hervor, ein reizender Ausdruck von Stimmungen, wie sie den Menschen in gehobenen Stunden des Alltagslebens und des Naturgenusses überkommen. Aber die erhabenen Empfindungen, welche das Heilige erregen soll, sind in diesen Messen nur ganz vereinzelt geäussert: Eine Stelle, wie das »Et invisibilium« im »Credo« der Bdur-Messe (Nr. 6), die wirklich geheimnissvoll klingt, oder wie das »Kyrie« in derselben Messe, welches endlich einmal einen ängstlichen und demüthig gedrückten Seelenzustand ausdrückt, gehören zu den Seltenheiten. Dagegen stehen die ärgsten Missgriffe in dichter Reihe: schablonenmässiges Verfahren in der Anlage der Sätze: Das »Kyrie« der

J. Haydn.

siebenten Messe (C dur) und anderer ist ganz einfach nach dem Schema des ersten Sonatensatzes: kurzes Adagio und dann fröhliches Allegro, entworfen: Schablone in der Erfindung der Themen: So hat das »Kyrie« der zweiten Messe (C dur) die entschiedenste Verwandtschaft mit dem lustigen Hauptthema des Finale der ersten Sinfonie (in Es). Was im Hauptgedanken gut ist, wird häufig durch das Beiwerk zu nichte gemacht. So ist im »Credo« der letztgenannten Messe das »Confiteor« und ebenso das »Sanctus« in den Singstimmen würdig erfunden, aber die Instrumente mit ihren kleinlich witzigen Figuren sprechem dem Gesange Hohn. Ein ganz ähnlicher aber noch abstossenderer Fall findet sich im »Et incarnatus est« der vierten Messe, wo die Orgel in den feierlichen Chorsatz unbegreiflicher Weise mit kindlich zwitschernden Figuren hineinspielt. Kurz, wir müssen es dem ehrwürdigen Haydn aufs Wort glauben, wenn er seinem Griesinger*) versichert, dass ihm die Messe zu schreiben nahe gehe und das Höchste sei. Wir müssen uns über das Gelungene und Geniale freuen, was auch diese Werke enthalten. Aber wir müssen auch dem Erzbischof von Hohenwarth Recht geben und ihn dafür loben, dass er kurzer Hand seiner Zeit für die Wiener Kirchen die Aufführung Haydn'scher Messen verbot! Haydn, den wir auch in kirchlichen Compositionen, in den »Sieben Worten«, in den Motetten (vor allen unter ihnen in »Insanae vanae curae«) so gross sehen — in der Messe so klein! Die Macht des bösen Beispiels! Bekannt ist, dass die Messen J. Haydn's am Anfang unserers Jahrhunderts, wo sie aufgeführt wurden, auch in Norddeutschland, sehr beliebt waren. Heute würden sie der Ablehnung sicher sein; denn was ihnen fehlt, ist nicht blos der sogenannte kirchliche Styl, sondern eine des Textes würdige Musik. Unter die Wenigen, welche gegen die Wende unseres Jahrhunderts die Nichtigkeit der Messen Haydn's und der ganzen Hasse'schen Schule erkannten,

*) Griesinger, A: Biographische Notizen, S. 116, 118.

gehört Tieck, welcher im zweiten Theile des »Phantasus« alle zeitgenössische Kirchenmusik verwirft und (vor Thibaut) die alten Italiener als Vorbild aufstellt.

Mozart's Messen, welche jetzt, 16 an der Zahl, in der Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel vorliegen, sind sämmtlich Jugendarbeiten. Nimmt man das biographische Interesse hinzu, so bieten namentlich die Werke, welche aus der Knabenzeit des Meisters stammen, ungemein viel Rührendes. Wird aber ihr Styl streng gegen die Hoheit des Textes gehalten, so kann er durchschnittlich nicht anders als klein befunden werden. Die persönliche und culturgeschichtliche Bedeutung der Messen Mozart's ist gross; ihr rein sachlicher Werth gering. Wenn die in Fdur (Nr. 6) von einzelnen Musikern höhergestellt wird, so gründet sich dieses Urtheil auf den höheren Grad contrapunktischer Kunst, den sie zeigt. Wie weit auch in ihr Mozart von der richtigen Texterfassung entfernt ist, kann man am »Kyrie« sehen. **W. A. Mozart.**

Beethoven hat zwei Messen geschrieben, von welchen die erste (Cdur, op. 80) zwar nicht von den Chorvereinen, aber von der Kritik in einem ähnlichen Grade hintangesetzt zu werden pflegt, wie des Meisters zwei erste Sinfonien und andere Jugendwerke. Diese Cdur-Messe hat allerdings an Beethoven's »Missa solemnis« einen unüberwindlichen Nebenbuhler; aber sie ist keineswegs ein unbedeutendes, sondern vielmehr ein in der Geschichte der Instrumentalmesse vollgültiges und merkwürdiges Werk. In den Einzelheiten lässt diese Messe berechtigte Wünsche offen, aber in der musikalischen Stimmung der einzelnen Sätze, in der Wahl der meisten ihnen zu Grunde gelegten Tongedanken darf sie ein würdiges und herrliches Werk genannt werden. Die Messe in C ist Beethoven's erste Arbeit in dem eigentlich grossen Style geistlicher Chorcomposition. Wir wissen nicht, ob Beethoven, sei es durch die Praxis der Bonner Hofcapelle, sei es durch den weiten Blick seines hochgebildeten Lehrers Neefe, in diesem Style auf bessere Muster als die in der Zeit herrschenden hingeführt **Beethoven, Messe in C.**

wurde. Oder war es die Kraft des eignen Geistes, welche ihn hier, ähnlich wie in der »Trauercantate auf den Tod Josephs des Zweiten« und in den geistlichen Liedern auf einen höheren Weg hob? Thatsache ist es, dass sich Beethoven mit dieser Cdur-Messe auf einen ganz anderen Boden stellte, als der war, auf welchem die Messen seiner Zeit, auch die Haydn's und Mozart's, zu entstehen pflegten. Diese Abweichung von dem Hasse-Wienerischen Kirchenstyle ist dem Werke lange Zeit übel vermerkt worden. Der Fürst Esterhazy, in dessen Capelle Beethoven die Messe zum Geburtstage der Fürstin, am 13. September 1807, zum ersten Male aufführte, empfing den Componisten nach beendigtem Gottesdienst mit der Frage: »Aber, lieber Beethoven, was haben sie denn da wieder gemacht?« und den zur Seite dabei stehenden fürstlichen Capellmeister (Hummel) sah Beethoven, nach Schindler's Bericht, lachen. Noch viel später war es Brauch, den kirchlichen Charakter dieser Messe, und zwar immer im Hinblick auf die Werke Haydn's, zu bemängeln. Der Erste, welcher unter den musikalischen Schriftstellern entschieden für die absolute und relative geistige und religiöse Ueberlegenheit dieser Cdur-Messe eingetreten ist, verdient rühmend hier angeführt zu werden. Es ist Dr. F. P. Graf Laurencin*).

Wie an einem Geiste, der in der Messe lange nicht so nachdrücklich gesprochen, so ist die C dur-Messe Beethoven's auch an neuen Formen reich. Am meisten tritt unter ihnen die enge Verbindung von Chor und Solo hervor, welche Beethoven hier angewendet hat. Ein Wechsel von Chorsätzen und Solopartien, bald in längeren, bald in kürzeren Abständen, war in der Instrumentalmesse von Anfang an üblich, aber das Ineinandergreifen und Zusammenwirken beider Gruppen, wie es Beethoven hat, ist eine taktisch viel reichere und belebtere Form, deren Vorbilder auf dramatischem Boden, wenn auf dem geist-

---

*) Dr. F. P. Graf Laurencin, Zur Geschichte der Kirchenmusik. Leipzig 1856.

licher Musik: in weiter zurückliegenden Zeiten zu suchen sind: den antiphonischen Chorbauten der venetianischen Schule. Das durchgehende Soloquartett, welches mit dem Chor addirt, den Vocalsatz der C dur-Messe als einen achtstimmigen erscheinen lässt, hat die letztere mit der »Missa solemnis« gemein.

Das »Kyrie« hat die Anlage einer dreitheiligen Arie. Die Sonderung dieses Theils in drei getrennte, selbstständige und thematisch verschiedene Sätze, wie sie in der alten Vocalmesse üblich war und wie wir sie noch in den Messen Bach's trafen, war in der Instrumentalmesse schon lange vor Haydn aufgegeben. Sie kommt noch vor, z. B. bei Cherubini, aber nicht als Regel. Der Hauptsatz und die mit ihm gleichlautende Wiederholungspartie des dritten Theils im »Kyrie« der C dur-Messe beginnen mit einem liedartigen viertactigen Thema von frommem, hoffnungsvollem Ausdruck. Es schliesst mit einer Wendung ins höhere Pathos und bringt am Ende eine schöne und kühne Modulation. Sein erstes Motiv

Andante.

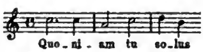


taucht in der Orchesterpartie der Messe wiederholt auf und dient im Hauptsatze des »Kyrie« den Singstimmen noch weiter dazu, die angeschlagene Gebetsstimmung weiter zu entwickeln. Sie wird unruhiger und trüber, bis die Bläser das Wort ergreifen und mit einigen wenigen Tacten in den schönen warmen Mitteltheil des »Christe eleison« (E dur) einlenken. Er ist einfach, innig und kurz. Nach wenigen Perioden, an deren Schluss die Zuversicht auf die Hülfe des Gottessohnes mit echt Beethoven'scher Entschiedenheit und Dringlichkeit ausgesprochen ist, steigt das oben mitgetheilte Anfangsmotiv des Kyriesatzes aus der Tiefe, zunächst aus den Fagotten und nach ihnen den Männerstimmen, wieder auf und führt uns bald in den Hauptsatz zurück, der — bis auf eine dunkle Accordnuance am Schluss und ein sehr schön gedachtes Unisono der still vor sich hinbetenden Singstimmen — wörtlich wiederholt wird. Das »Gloria« hat ebenfalls dreitheilige Anlage. Der erste Theil, vor dem »Qui tollis« abschliessend, ist ein Allegro

im raschen C-Tacte. Seine erste Hälfte rauscht in freudigem Drange vorüber; Aufenthalt wird nur bei »bonae voluntatis« genommen und beim »Glorificamus te«. Die Musik des Chors hat den Charakter eines schwungvollen, feierlichen Anrufens der Gottheit, durch kurze Stellen frommer Demuth sehr packend unterbrochen: Die bedeutendste letzterer Art ist die von den Hörnern eingeleitete bei »Et in terra pax«. Die Einheit des ganzen Abschnitts wird formell durch das immer wiederkehrende Motiv



ausgeprägt. Die zweite Hälfte des ersten Theils besteht aus einem innig und ruhig gehaltenen Tenorsolo auf die Worte: »Gratias agimus tibi«, in dessen Satzendungen der Chor bekräftigend einfällt. Der zweite Theil des »Gloria« ist ein Andante mosso im $^3/_4$Tact (F moll), vom Soloquartett mit herrlichen Gebetsmelodien, aus denen Hingebung und auch ein leises Zagen spricht, ausgeführt. Der Chor schliesst sich nur einmal psalmodirend an und tritt erst in der zweiten Hälfte, von dem feierlich erstaunten »Qui sedes« an, in Wirksamkeit. Nachdem er zuerst das »Miserere« in angstvoller Steigerung ausgesprochen hat, führt er es in dem vertrauensvollen kindlichen Tone weiter, mit welchem das »Kyrie« begann, auch mit Benutzung des Hauptmotivs desselben. Den dritten Theil, d. i. den Schluss des »Gloria« bildet ein kräftiger Satz, in welchem die Motive



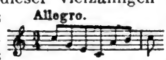
und



in engen contrapunktischen Verbindungen, in einzelnen Abschnitten fugenartig, durchgeführt werden. Das »Amen« erhält eine besondere Auszeichnung durch Harmonien, Declamation und eigenen thematischen Nachgesang.

Im »Credo«, dem gefürchtetsten Text, den die geistliche Vocalcomposition überhaupt bietet, tritt das Beethoven von seinen Vorgängern unterscheidende Princip des musi-

kalischen Entwurfs der Messe am klarsten hervor. Es ist die Beachtung des Sinns aller einzelnen Sätze, Satztheile und bedeutungsvoller Einzelworte. Während Andere sich darauf beschränken, die Hauptstimmung eines ganzen Abschnitts wiederzugeben und auch diese Aufgabe wohl der Bequemlichkeit des formellen Entwurfs unterordnen, geht Beethoven an keinem Begriffe vorbei, welcher eine eigene Geltung hat. Die Folge davon ist, dass der Chorsatz im ersten Theile des »Credo«, den wir vor dem »Et incarnatus est« abschliessen, dem Hörer keinen thematischen Anhalt bietet. Soviel Motive, als der Text Begriffe bietet. Doch ist der Empfindungsgrund, aus welchem sie geschöpft sind, der gemeinsame einer des Staunens vollen, manchmal in scheuem Tone sich äussernden Bewunderung. Im Orchester hat Beethoven die Zusammengehörigkeit dieser vielzahligen Declamationsabschnittchen durch das Festhalten des Motivs



auszudrücken gesucht. In den Biographien des Tonsetzers wird über den Ursprung dieses Motivs eine Anecdote erzählt. Mit dem Eintritt der Worte: »Qui propter nos homines« wird der etwas starre Declamationston des Satzes weicher, und leitet sehr schön in den Mitteltheil des »Credo«, den Abschnitt von »Et incarnatus« bis zum »Et sepultus est« über. Die ganze Partie, an der das Soloquartett wieder hervorragend betheiligt ist, klingt wie in Andacht getaucht. Besonders treten die schmerzlichen Rufe beim »passus« hervor; ferner die eingeschalteten Klagemotive der Instrumente und der mit einer stechenden Dissonanz der Altstimme gefärbte, hinsterbende Schluss des Chors. Mit dem »Et resurrexit«, welches den Schlusstheil des »Credo« beginnt, wird der Ausdruck wieder freudig, zuweilen bis zu einem stürmischen Grade. Die Declamation hat stellenweise einen geradezu streitbaren Charakter. Ruhiger gehalten, breiter aussingend, ist fast nur der Abschnitt des Soloquartetts: »Et in spiritum sanctum«. Auch in diesem dritten Theile des »Credo« bleibt die Genialität wieder zu bewundern, mit

welcher Beethoven die Einzelheiten im Text mit einem einzigen Strich eindringlich veranschaulicht. Man vergleiche die Töne und Farben beim Erscheinen der Propheten (»Qui locutus est etc.«) und dann wieder an der Stelle, wo der Todten gedacht wird. Die herkömmliche Fuge beim »Et vitam venturi saeculi« besetzt Beethoven mit einem rollenden Thema und bedient sich in seiner Ausführung verschiedener Mittel der Spannung; namentlich am Schlusse des Ganzen.

Das »Sanctus« ist ein sehr kurzer Satz. Die Bläser eröffnen ihn mit einer erwartungsvollen zarten Musik, welche von den Singstimmen aufgenommen und mit feierlich fremdartigen Modulationen weitergeführt wird. Das »Pleni« ist festlich mit schmetterndem Ausklang, ebenfalls sehr kurz; das »Osanna« ein fugirender Satz über ein Thema, welches Glück und Dankbarkeit zu athmen scheint. Während in diesem Theile alle Weisen rasch abbrechen, hat das »Benedictus« eine ausserordentlich breite Anlage. Es beginnt im Soloquartett in sehr einfacher, froh frommer Stimmung, die allmählich in ein Schwelgen von Sehnen und Begrüssen übergeht. Der Chor summt erst leise nach, geräth dann aber in Begeisterung und Verzückung. Beethoven führt ihn in diesem Satze vorwiegend in Unisonos. Die Wiederholung des »Osanna« schliesst die Abtheilung.

Das »Agnus dei« beginnt mit zitterndem Orchester, der Chor ruft in heftiger Angst: die Stimmung des Satzes ist ausserordentlich unruhig und gedrückt; fast das einzige freundliche Element in ihm die Achtelfigur der Instrumente. Mit letzterer leitet die Oboe den Uebergang ein zu dem »Dona nobis«. Der Einsatz des unbegleiteten Soloquartetts, der ruhige Ton sicherer Hoffnung, der daraus klingt, lässt dieses einfache Sätzchen wirken wie reinen Himmel nach schwarzen Wolken. Lang hin breiten sich die Accorde auf das »pacem« aus; der Chor wiederholt den Friedensklang, zuweilen heftig, wie von einem Rest der Beklommenheit getrieben. Sie bricht auch wirklich nochmals hervor und äussert sich bei der Wiederholung des

»Agnus« noch einmal kurz in dem Schreckenscharakter, mit dem der Satz anfing.

Im Jahre 1813 erschien eine Partiturausgabe der Cdur-Messe (bei Breitkopf und Härtel) mit dem Nebentitel »Drei Hymnen etc.«. Diese Bezeichnung, ersichtlich auf die Verwendung des Werkes im Concert berechnet, lässt sich, bezüglich der Dreitheilung wenigstens aus dem liturgischen Verhältniss der Sätze rechtfertigen. Denn im Hochamte bilden »Kyrie« und »Gloria«, und ebenso »Sanctus« und »Agnus dei« geschlossene und zusammenhängende Acte. Die dieser Ausgabe beigegebene deutsche Uebersetzung — »Tief im Staub anbeten wir dich, den ew'gen Weltenherrscher etc.« — wird den Declamationseigenthümlichkeiten der Beethoven'schen Musik sehr wenig gerecht und ist glücklicherweise gegenwärtig wieder ausser Brauch gesetzt.

L. v. Beethoven, Missa solemnis.

Die zweite Messe Beethovens, seine ebenso bewunderte als gefürchtete »Missa solemnis« (Ddur, op. 123), ist das Werk des in doppelter Schule von Leben und Kunst zu vollster Eigenthümlichkeit ausgereiften Meisters. Zeitlich und geistig eine Art Nachbarin der neunten Sinfonie (op. 125), steht sie über der Vorgängerin in C durch die Freiheit und Bestimmtheit, mit welcher Beethoven in dem neuen Werke seine Individualität walten lässt, durch die Grösse und Fülle der musikalischen Formen. Aber im technischen Plane und in den geistigen Anschauungen zeigen sich beide Werke als Schwestern. Gemeinsam ist ihnen der hohe Ernst in der Erfassung des Textes im Ganzen, gemeinsam die Richtung auf anschauliche Ausgestaltung aller einzelnen Worte von Bedeutung. Die verwandtschaftliche Aehnlichkeit lässt sich bis auf die ziemlich wörtliche Uebereinstimmung in der Wiedergabe bestimmter Züge verfolgen. Beim Vergleich der Stelle »passus« in beiden Messen dürfte sie am klarsten hervortreten.

Beethoven's Messe in D gehört unter den auf Erneuerung der Kunst gerichteten Werken seiner dritten Periode zu denjenigen, bei welchen es sich der so wie

so kritischste aller Tonsetzer ganz besonders hat sauer werden lassen. Schindler, dem wir in diesem Punkte Glauben schenken dürfen, schildert drastisch den Zustand der Aufregung, in welchem sich der Meister zu wiederholten Malen während der Zeit befunden hat, in welchem das neue Hochamt in seinem Innern nach Gestaltung rang. Die Skizzen zu dem Werke, wie sie uns neuerdings aus Nottebohm's Nachlasse*) vorgelegt worden sind, bilden klassische Zeugnisse für die einzelnen Stationen dieses heissen Mühens und bestätigen neuerdings wieder die ganz eigenthümliche Art, in welcher Beethoven die Form dem Geist unterzwang. Wie in einer poetischen Vision leuchtete ihm der Punkt voraus, welcher der geistige Mittelpunkt eines grossen Gebildes werden sollte. Ihn festhaltend, steuerte er sein Schiff in tausend Wendungen, kreuzte und kämpfte wie ein Columbus, bis der sichere Weg gefunden war. Eine Stelle, die dieses Verfahren in ähnlicher Deutlichkeit und Besonderheit, wie die berühmte Stelle des Horns in der »Eroica« veranschaulicht, ist in der Ddur-Messe die Einführung der Kriegsmusik im »Agnus dei«. Sie wurde zur fixen Idee bei dem Entwurf dieses Satzes, der Pol, um den die Fantasie des Meisters in immer neuen Versuchen kreiste. Die Skizzen zu der »Missa solemnis« umfassen die Jahre 1818 bis 1822, eine Zeit, die in der äusseren Geschichte des Meisters sich ziemlich schmerzlich auszeichnet. Beethofen begann die Composition, als die Ernennung des Erzherzogs Rudolf, seines Schülers, zum Erzbischof von Olmütz bekannt wurde. Sie sollte als Festmesse bei der Einführung im nächsten Jahre dienen, wurde aber erst Ende des Jahres 1822 fertig. Von der Aufführung einzelner Sätze des Werkes i. J. 1823 ist oben schon die Rede gewesen. Vollständig kam die Messe zuerst im Jahre 1824 zu Gehör und zwar in Petersburg, wo Fürst Galitzin das Werk für ein Concert der Musikerwittwenkasse er-

*) Nottebohm, G., Zweite Beethoveniana, Leipzig 1887.

worben hatte, — ein Ereigniss, welches aber, abgesehen von einem kurzen, entzückten Bericht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung für jene Zeit spurlos vorüberging! Die nächste nachweisbare Aufführung fand in einem jener stillen, musikalisch aber schwungvollen und reichen Winkel statt, an denen Deutschland auch jetzt, in der Zeit der hereinbrechenden Centralisation glücklicherweise noch nicht ganz verwaist ist: in der böhmischen Lausitz zu Warnsdorf, i. J. 1830 unter Leitung des Cantors J. V. Richter. Die Aufmerksamkeit grösserer Kreise und die Popularität, welche Beethoven, trotz der hohen Meinung, die er von seiner »Missa solemnis« hegte, selbst erst von einer späteren Generation erwartete, kam, nachdem das Werk i. J. 1844 auf einem rheinischen Musikfeste durch H. Dorn vorgeführt worden. Gleich im folgenden Jahre, 1845, brachte sie E. F. Richter, der spätere Thomascantor, einer der trefflichsten unter den Musikern, welche prunklos in dieser Stadt gewirkt haben, in Leipzig zu Gehör. Es kann nicht die Aufgabe sein, hier die langsamen Schritte in der Statistik der praktischen Einführung der »Missa solemnis« alle nachzuzeichnen. Einen Wendepunkt, von dem aus es rascher ging, bildet das Jahr 1860. Es erscheint als eine einfache Pflicht der Gerechtigkeit, hier abermals des schon wiederholt erwähnten Riedel-Vereins und der Verdienste zu gedenken, welche sich derselbe von dem gedachten Zeitpunkt ab um die Einbürgerung des ausserordentlichen Werkes durch regelmässige Aufführungen erworben hat.

Dem Vergleich von Beethoven's »Missa solemnis« mit Bach's »Hoher Messe« ist wohl jeder Leser schon begegnet. Die beiden Werke haben Aeusserlichkeiten gemein: die Schwierigkeit der Ausführung und, in verschiedenem Grade, auch des Verständnisses, die grosse Länge, welche sie für die Liturgie ungeeignet macht. Aber die inneren Berührungspunkte sind nicht zahlreich. Schon der Entwurf der Form, das musikalische Gewebe beider Werke, zeigt auf einen ganz verschiedenen Geistesgrund: Bach vertieft sich ruhig in breiten Einzelbildern, die er zu

grossen Cyclen aneinanderreiht, Beethoven drängt Ereignisse und Figuren in grosse Gemälde zusammen und sucht die Massen durch scharfe Charakteristik aller einzelnen Erscheinungen und Gruppen zu sondern und zu klären. Die Methode des Entwurfs unterscheidet sich bei beiden Meistern wie Stollen und Schacht. Der Vortrag der Gedanken ist bei Bach durchaus melodisch-contrapunktisch, bei Beethoven zur guten Hälfte declamatorisch. Beethoven's Messe macht nach Anschauung und Ausdruck an die geistige Mitarbeit des Zuhörers grössere Ansprüche als die Bach's und setzt namentlich in den grossen Sätzen: »Gloria« und »Credo«, einen schnellen und beweglichen Geist und ein scharfes Tonverständniss voraus.

Diejenigen Sätze, welche die wenigsten Schwierigkeiten bieten, sind »Kyrie« und »Sanctus«.

Das »Kyrie« ist, wie in der C dur-Messe, dreitheilig; erster und dritter Theil sind nahezu gleichlautend. Der Satz, welchem Beethoven die Vortragsbezeichnung »Mit Andacht« gegeben hat, beginnt mit einem Vorspiel des Orchesters, in welchem die Blasinstrumente das Hauptthema des Kyriesatzes vortragen. Beethoven hat in seiner D dur-Messe den Blasinstrumenten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt; hier im »Kyrie« beruht ein Theil der feierlichen Wirkung des Satzes auf der Verwendung ihrer Klänge. In dem Band von Skizzenheften, welche den Jahren 1819 bis 1822 angehören, befindet sich eine Bemerkung: »Das Kyrie in der Neuen Messe blos mit blasenden Instrumenten und Orgel«. Wir wissen nicht, ob sich dieselbe auf das »Kyrie« einer etwaigen, geplanten dritten Messe oder auf das »Kyrie« der »solemnis« bezieht. In letzterem Falle müsste dieses später entstanden sein als die ihm folgenden Sätze. Jedenfalls beweist sie, dass Beethoven den Blasinstrumenten in der Kirchenmusik eine ausserordentliche Bedeutung beilegte.

Nachdem das Orchester so den Grundton für die Stimmung des »Kyrie« gegeben hat, naht sich die Sängerschaar, Chor und Soli, in ehrfurchtsvollem Schritt. Dreimal wird der Name des Herrn, wie unter langen

Verbeugungen, angerufen, sie treten dem Throne in gemessenen Absätzen näher und nun erst spricht der Führer die Bitte aus: »eleison«. Es ist ein Gnadenruf aus frommen guten Herzen, aus reiner, aber demüthiger Seele. Das ganze Thema sieht folgendermassen aus:



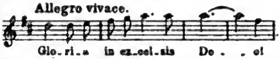
Es ist wieder in ganz eigner, lebendiger Art aus dem Zusammenwirken von Chor und Soli entwickelt. Für den thematischen Aufbau des Satzes ist das eingehakte Motiv wichtig, namentlich die Quartenwendung. Aus ihr ist auch das herzliche Zwischenspiel



gezogen, mit welchem die Bläser der auf einem gemeinschaftlichen Ton schlicht hinbetenden Chorgemeinde wiederholt im Satze Vertrauen und freudige Zuversicht zuzusingen scheinen. Und thatsächlich beherrschen diese den ganzen Gebetsact und heben sich zum Ausdruck einer unverhohlenen naiven Freude, als sich der Gebetsact mit dem »Christe eleison« dem Sohne Gottes zuwendet. Es liegt in diesem mit dem frischen, muntern Rhythmus einsetzenden Theil des »Kyrie«, in diesen unaufhörlichen, freundlich lebendigen Zurufen, in diesen kosenden Figuren etwas vom Reize einer Kinderscene. Doch bleibt der ehrfürchtige Charakter gewahrt und kommt namentlich in dem leisen, auch den Abschiedsschmerz andeutenden Schlusse zum bestimmten Ausdruck.

Das »Gloria« hat vier Hauptheile: die mittleren sind kürzer, der anfangende und schliessende sehr ausgedehnt und gliederreich. Der erste Theil, dessen letztes Glied

das »Domine deus rex Christe« bildet, ruht auf dem jubelnden Thema, mit welchem die Anfangsworte des »Gloria« selbst einsetzen:



Es gleicht in seiner einfachen Fassung mancher altkirchlichen Intonation und hat vielleicht eine wirkliche liturgische Quelle. Beethoven hat ihm eine elementar fortreissende Kraft entlockt und verwendet es oft wie einen unwiderstehlichen Lockruf der Begeisterung. Mit ihm schwingen sich die Chorstimmen von Höhe zu Höhe, mit ihm rufen die Stimmen des Orchesters, die es zugleich häufig erweitern und umspielen, von den Stellen andächtiger Sammlung wieder hinweg zu mächtigen Ausbrüchen der Freude an Gott. Die Episoden, welche von diesem Grundcharakter des ersten Theils des »Gloria« sich absondern, sind das freundlich ruhige: »Et in terra pax«, das auf festem Motiv fugirende »Glorificamus te« und das »Gratias agimus tibi«. Letzteres bildet den längsten Zwichensatz in diesem Theile. Es ist eine langsamer einsetzende Musik, mit dem Charakter zarter Anmuth, wie er in den Messen der Beethoven'schen Zeit für diese Worte üblich geworden war. Die Alten, denen sich auch S. Bach in der »Hohen Messe« angeschlossen hat, gaben diese Stelle des Dankes in einer ausgesprochen feierlichen Weise wieder. Den höchsten Grad von Weihe zeigt an dieser Stelle Palestrina's »Assumpta est Maria«. Ein lieblicher, dem neueren Brauch sich nähernder Ausdruck für die Dankesworte findet sich nur ausnahmsweise in der alten Vocalmesse. Eine solche Ausnahme ist die fünfstimmige F dur-Messe des Orlando di Lasso. Beim »Domine deus« nimmt das Orchester das Gloriathema wieder auf, der Chor declamirt die Anreden des Höchsten mit nachdrücklichster Betonung dazwischen, namentlich von dem Begriffe des »omnipotens« aufs Höchste ergriffen. Eine kurze Wendung weicherer Art tritt wieder ein, als sich die Soli dem Sohne Gottes mit: »Domine fili unigenite« zuwenden. — Den zweiten Hauptheil des »Gloria« bildet das »Qui tollis peccata mundi«, ein Satz, der durch

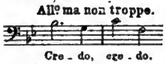
Tempo und Tonart (Larghetto $^2/_4$, F dur) sich scharf von dem Vorhergehenden abhebt. Der Verstoss gegen Grammatik und Sinn, welcher darin liegt, dass der Relativsatz ganz vom Subject getrennt ist, war allem Anscheine nach durch die Tradition selbst für den scharfen Kopf Beethoven's geheiligt. Mit schwerem Herzen wird hier des Leidens Christi und der Sünden der Menschheit gedacht, um Erbarmen und Erhörung gebeten. Instrumente und Singstimmen fangen beklommen an, die Töne fallen wie Lasten, die Melodien theilen sich zwischen Zagen und Inbrunst, und der Chor steht oft wie scheu und mit gelähmter Zunge in der Ferne und stammelt nach, was die Solostimmen für ihn gesprochen. Besonders rührend sind die Stellen des »suscipe deprecationem nostram«. Merkwürdig, ja absichtlich gewaltsam sticht gegen diesen Ton der Zerknirschung und des Kleinmuthes der kräftig imposante Aufruf ab: »qui sedes ad dexteram patris«. Die Scene verklingt wie eine ungelöste Frage, die Pauken geben noch einige Tropfen Schauer hinzu, dann richtet sich das Orchester plötzlich fest auf: der dritte Haupttheil, das »Quoniam«, beginnt. Es ist ein kurzer Satz, mehr declamirt als gesungen, technisch interessant durch die scharf berechnete Vertheilung der Accente, von denen die harmonisch ausgedrückte Betonung des »tu« schon häufig erwähnt worden ist. Der vierte Haupttheil enthält nur die Worte »in gloria dei patris, Amen!« Er zerfällt wieder in drei Abschnitte. Der erste ist eine Fuge über das Thema:



das in seinem Achteltheil und in dem aus Vierteln gebildeten Motiv gesondert durchgeführt wird. Der zweite Abschnitt ist im Wesentlichen nur eine Fortsetzung des ersten, gesteigert durch schnelleres Tempo und das Zusammenwirken von Soloquartett und Chor, im Inhalt dadurch erweitert, dass das Thema des »Quoniam« rhythmisch

mit anklingt. Von besonderer Gewalt sind die wenigen Tacte, wo die sämmtlichen Stimmen das Achtelmotiv unisono singen. Beethoven liess sich mit diesem mächtigen Ausdruck himmlischer Freude noch nicht genügen und nahm noch einen frischen Aufschwung zu einem dritten Abschnitt. Dieser bringt die Worte und das Thema vom Anfang des ganzen Gloriasatzes, aber im Presto, wie in einem Rausche des Entzückens, ebenso kurz als kühn und fast verblüffend. Die Aehnlichkeit mit dem Ende des Finale der neunten und fünften Sinfonie ist nicht zu verkennen. Das ganze »Gloria« verlangt von den Ausführenden sehr viel. Im Chor hohe Töne ohne Zahl, im Orchester namentlich für die Posaunen Figuren, die fast unerhört sind.

Noch schwieriger ist aber das »Credo«. Dem Chor muthet es grosse Anstrengung zu; die Soprane sind geradezu rücksichtslos behandelt. Aber auch dem Hörer wird es wenigstens in der ersten Hälfte des Satzes nicht leicht gemacht, da die Motive sehr viel wechseln. Das Eingangsthema



beherrscht den Satz nur bis zu der Stelle »ante omnia saecula« und tritt dann erst nahe am Schlusstheile wieder hervor. Es spricht den festen und freudigen Ton des Bekenners. Marx hat aber wohl etwas hineingehört, was nicht darin liegt: ein »Muss«, einen Kampf und Trotz gegen den Zweifel. Weder der Aufbau dieser vier Noten, noch ihre Durchführung ist so ganz und gar ohne Vorbild, wie dieser Erklärer meint. Wir werden in beiden Beziehungen unmittelbar an das »Credo« in Mozart's oben schon berührter B dur-Messe (Nr. 6) erinnert, in welcher das — auch aus dem Finale der Jupitersinfonie bekannte — Hauptthema eine ähnliche Behandlung erfährt. Festigkeit, Kraft und Entschiedenheit kennzeichnet die ganze Eingangspartie von Beethoven's »Credo«. An der Stelle, wo Gott als Vater betrachtet wird, sänftigt sich der Ton auf einen Augenblick und wir hören aus dem Orchester einige Tacte lang liebliche Motive. Der erste tiefere Einschnitt in dem Strom des Bekenntnisses wird

bei der Stelle »et invisibilium« gemacht. Ein piano — das oft gebrauchte coloristische Mittel zur Auszeichnung des Wunderbaren und Geheimnissvollen — hebt diesen Schluss noch deutlicher hervor. Ein zweiter, ähnlich gehaltener, kommt an der Stelle »ante omnia saecula«. Nun bringt Beethoven die Haupteigenschaften des Gottessohns mit besonderen Motiven, freudig staunend »Deum de deo« und »non factum« aber kurz; länger und mit breitem Nachdruck auseinandersetzend das »consubstantialem per quem omnia facta sunt«. Wie in der Cdur-Messe ist der Gedanke, dass Christus für uns vom Himmel herabgekommen: »qui propter nos homines etc.« mit einer rührenden Musik wiedergegeben, in der jedoch auch die Wortmalerei hervortritt (auf »descendit«). Sie ist noch einfacher und inniger als in dem Schwesterwerke und leitet zu dem schönen Mitteltheile des »Credo« über, der die Menschwerdung des Gottessohnes, sein Leiden und Sterben behandelt. Die beiden Abschnitte desselben, das so fremdartig und leer begleitete »et incarnatus est« und das aus echtesten und edelsten Schmerzenstönen zusammengesetzte »Crucifixus« gehören zu den ergreifendsten Leistungen der Tonkunst. Der Chor giebt auch wirklich an mehreren Stellen dieses Mitteltheils das Bild der schmerzergriffenen und in Trauer stumm gewordenen Gemeinde wieder: Er flüstert in kaum bewegtem Tonsatz. Den grossen Gegensatz der Auferstehung: »et resurrexit« leitet Beethoven wie eine Verkündigung aus Priestersmunde ein. Die Stelle wird a-capella und in den alterthümlichen Harmonien des a-capella-Styls gesungen. Erst mit dem »ascendit« tritt das Orchester wieder seine schwungvollen Gänge an und streut freudige Motive aus. Zu den Besonderheiten Beethoven'scher Declamation gehört die Stelle, wo der Sopran am Schlusse des Auferstehungstheils nochmals für sich das »cum gloria« hinausjauchzt. Furchtbar, ernst und hart ist die Erscheinung des jüngsten Gerichts, des »judicare«, in Instrumentirung und Harmonie hingestellt. An letzterer hat Beethoven, laut Skizze, mit einem kaum zu verstehenden Eifer sich

gemüht. Nach diesem Abschnitt kehrt das Credothema wieder. Der Satz wendet sich nun dem Gedanken an das ewige Leben zu. Als er zum ersten Male auftritt, unterbrechen vielsagende Pausen zwischen »et« und »et« die Declamation. Die himmlische Herrlichkeit schildert Beethoven auf Grund des Thema:



Es athmet die fromme Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, in deren Ausdruck Bach der grösste Meister ist; der Fugensatz, welcher darüber gebaut ist, führt das schöne Bild eines leidenschaftslosen Glücks aus. Es sind aber auch leise Anklänge der Traurigkeit hineingemischt; angesichts deren es sehr zu verwundern ist, dass sich Ausleger*) dieses Satzes haben verleiten lassen, diese Musik heiter scherzend und ein Allegretto aus »lachendem Munde« zu nennen. Die Schuld an diesem Missverständniss trägt wohl Beethoven's unleserliche Handschrift. Der Drucker hat an einer Stelle, wo Beethoven den Einsatz des Altes mit »sforzando« sehr deutlich wünschte, »scherzando« gelesen und gesetzt. Nach einem solchen elegischen Abschluss der Fuge ist es, wo Beethoven den Ton seiner Schilderung ändert: Allo. con moto tritt ein, das Thema kommt in der Verkürzung und der Satz wird zum Gemälde einer übermenschlichen, gewaltigen Himmelslust. So klingt er aus; nur ganz kurz vor dem Schluss blinken aus der Höhe noch einmal mildere Sterne.

In der älteren Messe bildet das »Benedictus« nur einen kurzen Zwischensatz im »Sanctus«; in der weiteren Entwickelung der Instrumentalmesse wurde es aber mehr und mehr der Haupttheil. Mit den Wienern hat Beethoven schon in seiner Cdur-Messe das »Benedictus« so weit

*) Heimsoeth: L. v. Beethoven's Missa solemnis, Bonn 1845.

ausgeführt, dass die eigentlichsten Hauptsätze des Textes nur wie kleine Eingangssäulen vor demselben stehen. In der »Missa solemnis« aber hat er nicht nur ein sehr langes, vielleicht das längste »Benedictus« unter allen vorhandenen, geschrieben, sondern auch das anerkannt und denkbar schönste. Dieser Satz hat einen eigenthümlich erhebenden und fesselnden Klang, als tönte er in der Nacht aus den Himmelshöhen herab. Palestrina hat manchmal ähnliche Wirkungen durch Sopranensembles. Die Solovioline, welche aus den höchsten Lagen sich in ruhigen Schritten herabsenkt, strahlt einen sanften Glanz aus; wieder spielen in der Begleitung die Blasinstrumente eine besondere Rolle. Die Melodie, welche die Geige singt, ist von einer Einfachheit und Anmuth, welche unmittelbar zum Herzen dringt und Echos weckt. Wir finden nichts natürlicher, als dass die anderen Instrumente, die Sänger im Quartett und im Chor diese süsse Tonerscheinung mit verhaltenem Athem nur in leisen, murmelnden Lauten wie ein Wunder begrüssen und wenn sie singen, nichts thun, als die Weisen dieses wunderbaren Violinspiels in immer neuen Wendungen zu wiederholen. Besonders hervorzuheben ist aus dem Vocalsatz die Stelle, wo das Soloquartett auf dem Fermate ausruht. Von da beginnt ein begeisterter Ton, der in den kurzen parlando-Stellen des Chors — forte vorgezeichnet! – den stärksten Ausdruck findet; und ferner eine andere dem Schlusse näher stehende, in welcher der Chor von der sanften Macht der Violinmelodie gebannt, in ihr das »Osanna« intonirt, Ausdruck eines höchsten Entzückens, dass der Verwirrung die Hand reicht. Zum Beweise, wie Beethoven das Schönste und scheinbar Natürlichste nicht über Nacht kam, sei mitgetheilt, dass den Skizzen nach das »Benedictus« mit einem concertirenden Satz von vier Soloinstrumenten ausgestattet werden sollte. Ein dem Grundmotiv der Violinmelodie ähnliches war ursprünglich der Flöte im »et incarnatus est« gegeben. In dem sehr kurzen »Sanctus«, welches durch die Posaunen seine Klangfarbe erhält, ist eine eigenthümliche Stelle am Schlusse.

Die Solostimmen, welche das Sätzchen allein zu singen haben, fangen hier auf einmal an zu zittern und zu stocken: eine drastische Andeutung der überfallenden Scheu und Angst vor dem Heiligen. Das »Pleni« und »Osanna« weichen gar nicht von dem lauten und kräftigen Styl ab, der in Uebereinstimmung mit dem Text in diesen Sätzen bei allen Instrumentalmessen der Periode Beethoven's üblich ist. Er schliesst die Möglichkeit, das »Pleni« von den Solostimmen allein singen zu lassen — wie die Partitur und wohl nur auf Grund eines Schreibfehlers verlangt — vollkommen aus. Wie im Eingang des »Sanctus« schlägt Beethoven auch nach dem energisch abbrechenden »Osanna« den Ton ritueller Feierlichkeit an: Es ist ein besonderer Instrumentalsatz von überleitendem Charakter.

Das »Agnus dei« beginnt Beethoven mit einer ergreifenden Bitte um Erbarmen. Sie klingt schlicht aus einem gnadenbedürftigen Herzen heraus und wirkt doppelt ernst, weil sie zuerst aus dem Munde des Basses uns entgegentritt. Ihm secundirt der Männerchor. Die anderen Solisten führen das Thema, vom vollen gemischten Chor gefolgt, zu einem weihevollen Satze aus. Es ist eins jener scheinbar einfachen Adagios, wie sie nur ein Meister schreibt. Die Stimmung gleicht der einer Beichtscene; der ganze Vortrag ist gesammelt und verhalten: Erst gegen den Schluss hin geht die rhythmische Bewegung in die Achtel, und die letzten Tacte sind von einer freundlichen, schimmernden Figur geziert, welche ihren Ausgang aus den Bläsern nimmt. Als der Sopran das »Dona nobis pacem« angestimmt hat, ändert sich die Scene. Das Adagio geht in ein Allegretto ($^6/_8$-Tact) über und Beethoven entwirft in diesem ein Bild des Friedens, welches uns mit seinen kindlich glücklichen, volksthümlichen Melodien, mit seinem unschuldigen Spiel auf- und absteigender Scalengänge, in die Gefilde der Seligen führen zu wollen scheint. Nun kommt aber ein Einfall Beethoven's in die Composition, der entschieden das schnelle Verständniss Manchem erschwert und vielfach zur Ab-

lehnung des »Agnus dei« Veranlassung gegeben hat. Nachdem die Bässe des Orchesters eben das Thema eines himmlischen Reigens durchgeführt haben, wird in fremder Tonart abgebrochen: Pause, Paukenwirbel, erregte Violinphrasen. Dann eine leibhaftige Kriegsmusik in den Trompeten, zuerst pp, noch wie aus der Ferne; hierauf angstvolle Recitative im Soloquartett! Beethoven will dem Frieden sein Gegenbild zur Seite stellen: die Störung des äusseren Friedens, den Krieg. Ganz dasselbe hatte J. Haydn in einer F dur-Messe (vom Jahre 1796) gethan. So entwirft er denn in diesem Mitteltheil des »Agnus« ein dramatisches Stück, in welchem Frieden und Krieg ihre Sache zum Austrag bringen. Der Frieden wird durch den $^6/_8$-Tact wieder vertreten, mit dem er in der Composition eingeführt wurde. Verlängert ist dieser Satz durch eine Fuge über »dona nobis«, deren Thema mit dem im »Hallelujah« des Händel'schen »Messias« zu den Worten »denn er regiert etc.«. völlig übereinstimmt. Dass Beethoven zur Zeit, wo er am »Agnus dei« arbeitete, den »Messias« studirte, zeigen die Skizzenbücher. Es ist daher wohl möglich, dass die Entlehnung absichtlich ist und ein sinnreiches Citat bedeuten soll. Der Krieg und der Kampf wird durch einen längeren Instrumentalsatz (Presto, D dur) veranschaulicht, an dessen Ende der Chor entsetzt mit »Agnus dei« aufschreit. Mit dem Eintritt des flehentlich lange auf dem hohen as bittenden Solosoprans und des Soloquartetts ist die Wendung zu Gunsten des Friedens entschieden und das »Agnus dei« geht mit den seligen Weisen des $^6/_8$-Tacts und in Farbenwendungen, die eben so eigen als tiefsinnig sind, zu Ende.

In dem Falle der »Missa solemnis« hat die Geschichte einmal gerecht gerichtet. Dieses Werk verdient es, seine Epoche allein zu vertreten. Keine einzige der vielen Messen, welche, während Beethoven noch lebte und in den nächsten Jahrzehnten nach seinem Tode gedruckt und geschrieben wurden, kann sich mit der »Missa solemnis« messen. Das Urtheil, welches M. Hauptmann in seinem Briefen an Hauser über die kirchliche

Composition vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zu Mendelssohn, mit Betonung von Hummel und Reissiger fällt, ist hart, aber nicht unbillig. Von der Mehrzahl aller in diese Periode fallenden Messen kann man sagen, dass ihre Musik auch einen anderen Text vertragen würde; je nichtssagender, desto besser! Es ist keine zufällige, sondern eine dieser Thatsache entsprechende Erscheinung, wenn Haslinger in Wien unter dem Titel »Aus Domeshallen« ein Sammelwerk herausgab, welches beliebte und angesehene Messen aus den ersten Jahrzehnten in einem Arrangement für Clavier allein herausgab. Der Text blieb weg, die Chorstimmen waren eingearbeitet. Da passte Beethoven freilich nicht hinein. Die zweifelhafte Ehre, in diesem Museum aufgestellt zu werden, genossen als die Ersten C. M. v. Weber mit seiner ersten Messe in G und Cherubini mit der vierten Messe (Cdur). Einige Tonsetzer ragen mit einzelnen Werken über die philiströse Musikantenanschauung dieser Claviermessen empor. Mit besonderer Auszeichnuug ist unter diesen besseren Messen

C. M. v. Weber, Es dur-Messe.

die in Esdur von C. M. v. Weber zu nennen. Sie ist ein würdiges Werk, eines seiner bedeutendsten überhaupt und zeigt uns den Componisten des »Freischütz« auch auf dem Gebiete der Gottesverehrung als eine grosse, dem Profanen abholde Persönlichkeit. Aus dem kirchlichen Dienst ist diese Messe glücklicherweise noch nicht gänzlich verbannt. Als ein ähnlich gelungenes Einzelwerk eines fleissigen Messencomponisten wäre dem eben

S. Molique, Fmoll-Messe.

genannten vielleicht die Fmoll-Messe von S. Molique an die Seite zu stellen. Einige wenige Componisten schlagen in allen ihren Messen bewusstvoll eine höhere Richtung ein. Zu ihnen gehört als einer der Ersten Tomaschek, der leider über Prag nicht nachhaltig hinausgedrungen ist.

Abt Vogler.

Zu ihnen gehört auch Abt Vogler, der sich jedoch den guten Eindruck durch musikalische Effecthaschereien immer wieder verdirbt. Schliesslich sind in

K. Ett und J. K. Aiblinger.

dieser Classe die beiden Münchener Ett und Aiblinger zu nennen. Sie wurden die praktischen Führer einer heilsamen Reaction, welche endlich zur Rückkehr zur

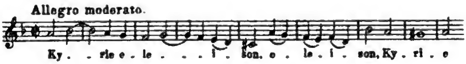
alten Vocalmesse geführt hat. Ihnen haben wir es in erster Linie zu danken, dass die Messe in Deutschland nicht so tief sank wie in Italien, wo man allmählich dahin gelangte, die heilige Handlung mit aus den neuesten Modeopern genommener Schmacht- und Tanzmusik zu begleiten. Als die Bestrebungen dieser Männer zur Gründung eines besonderen Vereins, des Cäcilienvereins, geführt hatten, siegte ihre Sache schneller. Es vergingen aber viele Jahre, ehe sie nur eine kleine Partei um sich sammeln konnten. Ihre Gesinnungsgenossen waren Bischöfe schon früher gewesen; die musikalische Welt hatten sie lange gegen sich. Als man im Anfang der dreissiger Jahre sich von München aus entschieden gegen die Haydn'sche Richtung der Instrumentalmesse und ihren immer nüchterner gewordenen Nachtrab wendete, da passirte es denn, dass in der Hitze des Aufräumens auch Beethoven mit in den Bann gethan wurde. Uns fällt es sehr auf, in jener Proscriptionsliste Cherubini in gleiche Linie mit Beethoven gestellt und mit denselben Urteln »fantastisch, träumerisch« belegt zu sehen. Wir achten Cherubini sehr hoch und bedauern, dass ihn unsere Zeit vorwiegend nur platonisch bewundert. Aber wir theilen die Ueberschätzung nicht mehr, die er in Deutschland am Anfang unseres Jahrhunderts genoss. Speciell seine Messen halten mit der Beethoven'schen »Missa solemnis«, ja auch mit der Cdur-Messe keinen Vergleich aus, soweit es sich um Vertiefung und um den hingebenden Ernst handelt. Was sie in den Augen der Zeitgenossen so hoch hob, war die häufig auftretende Originalität im musikalischen Ausdruck. In der geistigen Stellung zum Messtext erreicht Cherubini oft nicht die unterste Schicht der Beethovenschen Sphäre. Er bleibt in dieser Beziehung ein Kind seiner Zeit und ein, allerdings tactvoller, Anhänger derselben neapolitanischen Schule, aus welcher am letzten Ende auch die Landmessen und noch schlimmere Dinge hervorgegangen sind. Um Cherubini nicht Unrecht zu thun, muss man berücksichtigen, dass die Mehrzahl seiner Messen Gelegenheitswerke sind, ähnlich wie Méhul's

neu aufgefundene Krönungsmesse, wie Berlioz' »Requiem«, wie ein grosser Theil der bekannten französischen Kirchenmusik überhaupt, im Hof- oder Staatsauftrag componirt. Aus ihrem Festcharakter erklärt es sich, dass in den Kyries verschiedener Messen Cherubini's sich die aufschlagenden Marsch- und Einzugsmotive vordrängen. Aber sein eignes Unrecht war es, dass er die Gelegenheit über den Hauptzweck setzte. Wenn Heinse in seiner bösen »Hildegard von Hohenthal« in einer Zeit, wo es noch gar keine gab, die Concerte für Museen des sittlich und technisch Besten ansah, was in der Tonkunst zu Tage gefördert wird, so hat sich diese Prophezeihung an Cherubini's Messen bewährt. Aber negativ: Sie sind von der Tagesordnung abgesetzt worden. Von allen elf (fünf gedruckt), die sämmtlich an einfach grossen Zügen und an Beispielen genialer Verwendung auch bescheidener Tonmittel reich sind, erscheint nur die D moll-Messe, und auch diese nur selten, auf den Programmen.

L. Cherubini, D moll-Messe.

Diese D moll-Messe Cherubini's, ein Werk vom Jahre 1821, aus der besten Periode des Meisters, steht hoch über dem oben gezeichneten Durchschnitt der übrigen und darf in ihrem geistigen und in ihrem musikalischen Gehalt den beiden berühmten Todtenämtern des Tonsetzers gleichgestellt werden.

Für den Eindruck des »Kyrie« ist das kurze Orchestervorspiel, welches dem Einsatz des Chores vorangeht, bestimmend. Es kündet einen dramatischen Gebetsact: ein finsterer Zug beherrscht ihn und schreitet mit leisen Motiven schauerlicher Feierlichkeit, mit Klagerufen und mit chromatischen Gängen der Verzagtheit über die Töne des innigen Bittens und des freundlichen Hoffens hinweg. Die vom Chore einfach repetirte Skizze ist in ihrer Kürze, in ihrer Strenge, in ihrem hochgespannten Pathos ein Meisterstück, welches Hand und Geist des Componisten der »Medea« so deutlich zeigt, dass man auch ohne Titelangabe nur auf Cherubini rathen würde. Im dritten Theile der Nummer, einer in dem leisen Anfang sehr schön wirkenden Fuge über das Thema:



kehrt die dumpf erwartungsvolle Anfangspartie der Einleitung als Anfang und als Schluss wieder. Aus dem breiten Fluss dieser Fuge ragen die Stellen mächtig eindrucksvoll hervor, wo die Musik unvermuthet zagend abbricht. Die eine ist durch Fermate und unvollkommnen Schluss auf dem Dominantseptaccord, eine andere, gleich bedeutungsvolle durch einen einsamen dahin irrenden Gang der Violinen gekennzeichnet. Das »Christe eleison« ist den Solostimmen übergeben, welche in dieser Messe eine grössere Reihe von Sätzen allein durchführen. In der Stimmung geht dieses Quartett von Regungen des Vertrauens und der Zuversicht aus und berührt nur an einzelnen Stellen — mit mächtig ausgreifender Melodik an den einen, mit in rathloser Kürze sich verlierenden Motiven an den anderen — das Gebiet einer düsteren Fantasie. Die Entwickelung der Gedanken ist sehr bewegt; die Form trotz der nachahmenden Führung der Stimmen italienisch klar. Die innere Empfindung und die harmonische Modulation sind reich an entschiedenen Absätzen und Einschnitten.

Das »Gloria« der D moll-Messe hat drei Haupttheile. Der erste umfasst den Text bis zu den Worten »glorificamus te«. Der Eingang ist enthusiastisch, nicht gerade im kirchlichen Tone: aber die elementare Kraft, mit welcher die Violinen heranrauschen, die Gewalt der einfachen Gesangsmotive, der grosse Zug, in dem die Harmonie sich auf dem klarsten Grunde aufbaut, reissen alle Bedenken mit fort. Diese erste Intonation hat den Charakter einer grossartigen Fanfare. Das »laudamus« bildet einen Anhang dazu, flüssiger in der Melodik und mit kühnen Harmonien den Ausdruck noch steigernd. Beim »et in terra pax« bricht Cherubini, der Freund scharfer Gliederung, plötzlich ab. Ueber die friedliche Stille des Orchesters gleitet von Instrument zu

Instrument das beschauliche Motiv



dahin. Man wird unwillkürlich an Beethoven's erste Sinfonie und an den Eintritt des zweiten Themas im Hauptsatze erinnert. Auch Haydn glättet mit diesen fünf Noten so oft die hohen Wogen des Gefühls. Die Singstimmen declamiren dazu ruhig freundlich ihre Friedenswünsche. Dann erscheint das »laudamus« wieder mit seinen Achtelgängen. Ganz eigen ist der Gedanke der Anbetung ausgedrückt, nämlich mit:



Das kindlich heitere Motiv ist der unbefangene und stärkste Ausfluss der im »et in terra« angeschlagenen Stimmung. Cherubini hat nicht versäumt, ihm unmittelbar Töne von höherem Pathos nachzusenden. Mit ihnen leitet er in die Eingangsworte »gloria in excelsis deo« zurück und damit in eine Wiederholung der ganzen Jubelscene über. Die Reihenfolge ihrer Abschnitte ist jedoch frei geändert.

Der zweite Hauptheil des »Gloria« besteht aus dem »Gratias« und dem »Qui tollis«. Das »Gratias« gleicht dem Andante einer Haydn'schen Sinfonie: es liesse sich zur Noth ohne Singstimmen aufführen. Die Instrumente tauschen Motive frommer Anmuth aus, das Soloterzett declamirt dazwischen; hier und da vereinigen sich Sänger und Spieler zu längeren Melodien voll warmen Ausdrucks. Das »Qui tollis« (Hmoll, Largo), der bedeutendste Satz im »Gloria«, ist ungefähr gedacht: als ob die sündige Menschheit das Strafgericht nahen sähe: Es naht in rollenden, tief dumpfen Figuren der Violinen, zu denen andere Instrumente schwere Accorde lang lastend aushalten. Man glaubt den drohenden Ton eines fernen Gewitters zu hören. Ein feierlich modulirender Tact endet die Spannung und nun stimmen aus der Leere heraus die Menschenstimmen zagend ihr »miserere« an.

Der dritte Hauptheil enthält das »Quoniam« und das »Cum sancto spiritu«. Alles ist hell in der Stimmung; die Form fugirend, aber leicht, weil reich gegliedert. Eine

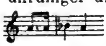
sehr grosse Wirkung macht der erste Eintritt des »Cum sancto spiritu« in den breiten Rhythmen und der fast geisterhaften Instrumentirung. Man denkt, wenn nach dem feierlich langen H moll-Accord auf einmal unter plötzlicher Todesstille die beiden Solostimmen (Tenor und Bass) das steinerne Thema hineinrufen, unwillkürlich an die Bibelstelle: »Denn der Geist spricht etc.«. Die Schlusssteigerungen des »Amen« haben auf Beethoven's Behandlung dieser Worte in der »Missa solemnis« vielleicht eingewirkt.

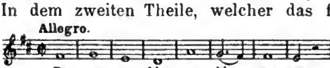
Einen Berührungspunkt mit dem letztgenannten Werke bietet auch das »Credo«. Dieses und das »Gloria« Beethoven's haben die hinstürmende Begleitungsfigur der Violinen fast wörtlich gleich. In der Ablegung des Glaubensbekenntnisses selbst ist aber zwischen beiden Componisten ein himmelweiter Unterschied. Cherubini thut dies mit einer wahren Bravour, die von jeder Vertiefung entfernt ist und auch kaum den richtigen Ton trifft. Aber die Kraft und die Naivität in diesem Bekenntniss sind doch so stark, dass sie die Verwunderung verstummen machen. Ueber Skrupel und Bedenken ist dieser Glauben niemals gestrauchelt. Es kommen Stellen vor, welche die Gedankenlosigkeit und die Trivialität streifen; aber der ahnungslose Eifer, mit dem auch sie hinausgepredigt werden, macht sie wieder liebenswürdig. Eine solche Stelle ist das »patrem omnipotentem«, welches namentlich beim ersten Male vom Sopran — es sind unverkennbar Knabenstimmen gedacht — auf dem hohen g hingeschmettert, ganz merkwürdig klingt. Bis zu den Worten »descendit de coelis« ist der ganze Textvorrath in einem festen und um Details unbekümmerten Zuge übertüncht; erst bei dem Bilde des vom Himmel herabsteigenden Gottessohnes erinnert sich Cherubini, dass die Musik nicht blos färben, sondern auch malen und zeichnen kann. — Bei dem »et incarnatus est« haben Cherubini vielleicht Jugendeindrücke wiedergeklungen, Töne aus der besseren Zeit der italienischen Dome. Palestrina, die einfachen Melodien dieses Meisters, die seraphischen

Klänge seiner Knabenchöre, seine Kunst, die Gruppen des Chores wechseln zu lassen, zu trennen und zu verbinden, leben in diesem klassisch schönen Sätzchen wieder auf! Cherubini's Fantasie ist hier in einer eignen Weise ergriffen, ganz unzweifelhaft durch persönliche Erinnerungen gefesselt worden. Im gewissen Sinne ist er nur halb bei der Sache, als er des Herrn Kreuzigung, Leiden, Sterben und Begräbniss schildert. Das ist wie im Traume erzählt, wie eine verschleierte Vision; aber so eigen und schön, dass man es mit Nichts vergleichen kann. Unter einem Gewinde von dankbaren und bewundernden Gedanken, die alle leise wie nur nach innen gesprochen vorbeiziehen, steht der Chor und declamirt ebenfalls im pp die ganze Passionshistorie auf einen Ton hin. Alle vier Stimmen etliche fünfzig Tacte lang nichts als ihr C. Das ist unter den vielen magischen Effecten, die von neueren Meistern mit dem Kunstmittel der sogenannten liegenden Stimme in grossen und kleinern Tonbildern (Beethoven, Schubert, Nicolai, Curschmann, Cornelius, Boito) erzielt worden sind, einer der bedeutendsten und einer, den man als solchen gar nicht zu bemerken braucht. Cherubini! Grosser, sublimer Meister! — Die Scene der Auferstehung ist wieder in dem Style gesetzt, in welchem das »Credo« begann: das »ascendit« mit der Umkehrung desselben Motivs wiedergegeben, welches dort am Schluss das »descendit« aufnahm. Mit Beethoven'scher Entschiedenheit und Schwungkraft declamirt Cherubini das »cujus regni non erit finis«. Den ganzen Schlusstheil, das »et vitam venturi saeculi« inbegriffen, hat Cherubini aus dem Sinne einer Seele heraus gefasst, welche ihren Frieden gefunden. Es ist eine sanfte Arie, deren Hauptthema die einzelnen Stimmen des Soloquartetts nach einander aufnehmen. Wie, als ob es nun genug der Rührung sei, packt dann der Meister das »Amen« für sich mit gewaltiger Faust und treibt es durch eine Doppelfuge, deren kräftig kurzer, ungestümer Ton fast bedrohlich wirkt.

Das »Sanctus« zeichnet sich durch grosse Knappheit aus. In Anlage und Erfindung hat sich Cherubini hier,

wie er manchmal thut, auf das Nöthigste beschränkt. Das »Pleni sunt« ist mit dem »Sanctus dominus deus Sabbaoth« in einen Satz zusammengezogen, dessen Charakter getragen und feierlich ist. Das Eigenthümliche an dem, wie üblich, in froher Bewegung vorüberziehenden »Osanna« ist der Einsatz in fremder Tonart: Cdur in A! Im »Benedictus« gebraucht Cherubini ein in seinen Messen häufig vorkommendes Mittel vocaler Instrumentation: recitativische Intonationen einzelner Solostimmen, denen das vierstimmige Ensemble dann nachfolgt, wie der Gemeinderespons dem liturgischen Rufe des Altarpriesters.

Das »Agnus dei« besteht aus zwei Theilen: einem langsamen Satz (Andante moderato) und einem Allegro. Der erste setzt im Tone des ruhigen Glückes, des seligsten Vertrauens ein. Man kann an ein Kind denken, welches im Arm der Mutter eingewiegt wird. Allmählich wird aber der Ausdruck unruhiger und trüber; am Schluss, wo das Orchester an dem Motive  festhält, sogar leidenschaftlich und aufregend. Der Chor schreit ängstlich auf in langen Accorden, nachdem er eben vorher noch leise, wie im Innern, lange einem freundlichen Bilde nachgesonnen. Schnell, wie die schrecklichen Gedanken gekommen, verschwinden sie auch wieder. Die Stelle, wo Cherubini aus dem tumultuarischen Abschnitt in den liebenswürdigen Anfang des Satzes zurückmodulirt und schliesst, ist eine der schönsten in dieser an Schönheiten ersten Ranges reichen Messe. In dem zweiten Theile, welcher das feierliche Thema:



zur Hauptgrundlage hat, sind die Rollen zwischen Soloquartett und Chor dramatisch vertheilt: Das erstere singt Frieden und Seligkeit; der Chor haftet noch im Zweifel. Den herrlichen Augenblick, wo auch in ihm der Glaube gesiegt hat, bezeichnet in der Musik der durch eine zweitactige Pause der Masse vorbereitete, leise Einsatz des »Dona nobis« auf dem übermässigen Dreiklang von D.

Während diese Dmoll-Messe Cherubini's in der Praxis nicht in dem Verhältnisse berücksichtigt wird, wie sie es ihrer Bedeutung nach verdient, erscheint eine andere Messcomposition desselben Tonsetzers in neuerer Zeit häufiger auf den Repertoiren, als sie nach ihrem Gehalt beanspruchen kann. Es ist dies das »achtstimmige« Credo (a-capella), eins der vielen Messenfragmente, zu welchen Cherubini durch die eigenthümliche Liturgie am französischen Hofe veranlasst wurde. Wir haben dieses Werk als eine Studie im alten Vocalstyle zu betrachten. Sie unterscheidet sich als solche von den ähnlichen nennenswerthen Arbeiten gleichzeitiger, früherer*) und späterer Musiker dadurch, dass sie in erster Linie technische Zwecke verfolgt. Man könnte sie für die Nebenfrucht einer grösseren theoretischen Arbeit, vielleicht des bekannten Lehrbuchs vom Contrapunkt halten, wäre das Entstehungsjahr nicht schon 1806. Cherubini nahm den Credotext, um an ihm ein Beispiel für die Anwendung des achtstimmigen Satzes (a-capella) zu geben. Und er gab dies ohne einen grossen Aufwand von Geist und höherem Fleiss. Eine Vertiefung in den heiligen Text, ein Bemühen, die Geheimnisse des Glaubens in ergreifende und mächtige Tonbilder zu fassen, spricht aus diesem »Credo« ebenso wenig, als eine überlegene Kenntniss der Meister des 16. Jahrhunderts und eine fruchtbar gewordene Vertrautheit mit ihren Formen. Wir können sogar nicht umhin, Cherubini den Vorwurf zu machen, dass er die alten Muster in manchem Punkte nur halb verstanden hat. Dahin gehört die Behandlung des cantus firmus, aus welchem er ein blindes Fenster macht; dahin gehört zweitens auch die übermässige Bedeutung, welche er, dem Beispiel der früheren Niederländer folgend, den contrapunktischen Kunststücken beilegt. Der achtstimmige Satz ist vorwiegend compact behandelt und der geistige Gehalt der Erfindung und

L. Cherubini, Credo (achtstimmig a-capella).

*) Unter ihnen auch G. Sarti, Cherubini's Lehrer, mit einem »Fuga« betitelten achtstimmigen »Kyrie«.

Ausführung übersteigt nicht ein gewöhnliches Mittelmaass. Ueber diese Durchschnittsstufe treten einzelne Partien allerdings hinaus: Es ist dies der kleine Abschnitt: »visibilium omnium et invisibilium«. Ferner die ganze Partie, welche die Geschichte des Gottessohnes umfasst: das »Et incarnatus est« und das »Crucifixus« bis zu seinem Schlusse: »et sepultus est«. Sie finden wir wiederholt auch allein auf den Concertprogrammen. Endlich ist noch als ausserordentlich hervorragend der Schlusstheil: »Et vitam venturi saeculi« zu bezeichnen. Während alle übrigen Abschnitte des »Credo« bei dem Vergleich mit den Originalwerken der grossen Vocalperiode eine niedere Censur erhalten, müssen wir diesem contrapunktischen Meisterstück eine Ueberlegenheit zuerkennen. Nirgends im 16. Jahrhundert begegnen wir über diese Worte einem kunstvollen Gemälde von so grosser und colossaler Formanlage. Aber wir können auch nicht verkennen, dass mit der Länge auch zugleich geistiger Schwung diese ausserordentliche Fuge auszeichnet. Es ist darin etwas von dem unerschöpflichen Geist der Beethoven'schen »Missa solemnis«. In einer Zeit, wo Palestrina und seine Neben- und Vormänner ungekannt waren, musste dieses »Credo« als ein Wunderwerk wirken; denn es bringt die Naturreize der Gattung, wenn auch nur einseitig und nur mässig belebt, doch immer noch stark genug zur Geltung.

F. Schubert, Messe in G.

Einer der liebenswürdigsten Vertreter der Instrumentalmesse ist Franz Schubert. Seine sieben Messen, welche jetzt in der stattlichen Gesammtausgabe der Werke F. Schubert's*) zwei Bände der 13. Serie ausfüllen, sind zur Zeit ihrer Entstehung wenig bekannt geworden. Schubert schrieb auch diese Werke, wie seine Sinfonien und die anderen, im sorglosesten Schaffensdrange. Die drei ersten wurden in der Zeit von zwölf Monaten (1814—15) fertig und der Componist war vollständig zufrieden, wenn eine der Wiener Vorstadtkirchen Gelegenheit

*) Breitkopf und Härtel.

zu einer Aufführung bot. Wir schreiben diese Bescheidenheit mit auf das persönliche Conto Schubert's — wir sollten aber nicht vergessen, dass in der Zeit des unentwickelten Musikalienhandels die Wirkung im engsten Kreise das Loos der meisten Tonsetzer war. Ueber einen Localerfolg hinauszudringen, bedurfte es eines bereits fertigen Namens oder eines Werkes von überragender Bedeutung. Unter diese Gattung aber die Jugendmessen Schubert's einzureihen, dürfte auch den eifrigsten Schwärmern kaum einfallen. Einen interessanten und individuellen Zug der ersten vier Messen (F, B, G, C, 1814—1816) erblicken wir in ihrer Hinneigung zum Liedton. Die reifste unter ihnen ist die in G, welche wir auch heute noch im katholischen Gottesdienste häufiger benutzt sehen. Sie hat den kurzen, alle Wortwiederholungen und alles Verweilen und Eingehen vermeidenden Styl, welchen G. K. Reutter, der Lehrer Haydn's, in Aufnahme brachte, und den später namentlich Gänsbacher zu dem seinigen machte. Während aber diese Tonsetzer und ihre Schule die in dem Style liegende Gefahr eines geschäftsmässigen und nüchternen Ausdrucks zeigen, dient die Kürze für Schubert zum Ansporn genialer Ideen. In dieser Hinsicht ist das choralartige »Credo« der G dur-Messe besonders merkwürdig und in diesem wieder hervorragend der Abschnitt: »in unum dominum etc.« und der mit ihm gleichlautende: »qui cum patre et filio etc.«

Das Concert beschränkt sich auf zwei von den späteren Messen Schubert's, die in As (1822) und die in Es (1828), und pflegt und kennt die eine erst seit zwei Jahrzehnten, die andere ungefähr eine Mandel Jahr länger. Es hat aber in diesen Compositionen der musikalischen Welt zwei Werke zugeführt, die wir ohne Bedenken den Spitzen der Gattung zuzählen und welche für die ganze Eigenart, Tiefe und Kraft der Schubert'schen Natur die glänzendsten Zeugnisse bilden. In keiner seiner Sinfonien, — mit Ausnahme des D moll-Quartetts können wir sagen: in keinem seiner Instrumentalwerke — hat Schubert die geistige Grösse wieder erreicht, in welcher er in

diesen zwei Messen vor uns steht. Man darf ruhig behaupten: wer die Asdur-Messe nicht kennt, kennt die volle Bedeutung Schubert's überhaupt nicht. Nur das Eine bleibt an dem Werke zu bedauern, dass nicht alle Abschnitte desselben von gleicher Güte sind.

F. Schubert, Messe in As.

Das »Kyrie« dieser Asdur-Messe ist ein sehr einfacher Satz von echt Schubert'schem Ton. Beide Abtheilungen, die Anrufung Gottes des Vaters und die Gottes des Sohnes, sind kurz ausgeführt und eng verbunden. Nach dem »Christe eleison« beginnt der Satz von vorn, wird ziemlich wörtlich wiederholt und mit einem im Anfang etwas dunkel ausbiegenden Anhang versehen. Der Charakter der Musik ist der des kindlichen Vertrauens. Als belebendes Gegenelement kommen wiederholte Wendungen der Wehmuth vor, zuweilen stärker accentuirt. Namentlich ist dies im »Christe eleison« der Fall. Sie scheinen aber nur da zu sein, um den freundlichen Refrain



hervorzuheben.

Das »Gloria«, in den Abschnitten des Lobens und Preisens sehr wuchtig und energisch geführt, hat seinen genialsten Theil im »Gratias«. Duftige von einem Gefühl des Glückes durchhauchte Melodien der Solostimmen; der Chor schliesst sie kurz geheimnissvoll ab! Das »Domine deus, domine fili etc.« ist in den zarten Bau der Danksagung originell hineingezogen. Das »Qui tollis« und das »Quoniam« sind thematisch gleichlautend und bilden geistig eine Art Fortsetzung der Danksagungsscene, gleichsam ihren zweiten, weiter ins Innere des Heiligthums hineinverlegten Abschnitt. Dieser Abschnitt hat einen mächtigen Schluss. Wie aus dem leisen Ton der Bitte die Stimmen im Unisono zusammentreten und, wie der Erhörung und des Sieges gewiss, ihr »Quoniam« in allem Glanz in die Welt hinausrufen, das ist eine der gewaltigsten Ideen und einer der gewaltigsten Effecte, welche in der gesammten Messenlitteratur an dieser Stelle vorkommen. Auch im Detail der Declamation wächst

Schubert's Geist an dieser Stelle auf einmal ins Grossartige. Das »te« vor der letzten Periode ist Beethoven'sch. In seiner Stellung auf dem plötzlich und im ff eintretenden, verminderten Septaccord erinnert es unwillkürlich an das »Barrabam« der Bach'schen Matthäuspassion. Das »Gloria« schliesst mit einer kräftigen und glänzenden Fuge über: »cum santo spiritu«. Als Eybler, selbst ein sehr fruchtbarer und noch heute ein viel geflegter Componist von Messen, die Aufführung von Schubert's As dur-Messe in der Hofcapelle wegen zu grosser Länge ablehnte (siehe Kreisle), mochte er wohl Sätze wie dieses »cum santo spiritu« im Auge haben. Das Thema dieser Fuge ist eines der leichtesten. Es scheint Schubert nicht gefallen zu haben. In einer vorhandenen zweiten Fassung dieses Abschnitts, die in der Gesammtwirkung hinter der ersten steht, ist es etwas veredelt worden. Das »Credo« hat eine einfache dreitheilige Anlage. Der erste Theil geht bis zum »per quem omnia facta sunt« (C dur, Allegro maestoso). Der zweite, kurze (As dur, $^3/_2$ Grave) behandelt die Menschwerdung Christi und seine Passion; der dritte (C dur, Tempo I) ist Wiederholung des ersten mit einem kurzen Anhang. Der erste Theil stellt das Bekenntniss ausserordentlich ernst und streng hin. Das Thema mit seinen alterthümlichen Harmonien hat Choralcharakter, ähnlich wie der gleiche Satz in der G dur-Messe, und wird später auch so wie dort mit den straffen Vierteln der Orchesterbässe contrapunktirt. Nur ist es in viel finstereren Farben gehalten. Von gewaltiger Wirkung ist es, wenn nach jedem Abschnitt des Bekenntnisses, welches die Stimmen zu zwei unter einander vertheilen, das Orchester mit aller Kraft das Motiv



hinsetzt. Das fällt immer wie ein bekräftigender Schwertschlag darein. Das »Et incarnatus est« und das »Crucifixus« sind von grosser Einfachheit. Das erstere erreicht die hochfeierliche Wirkung durch die Theilung der Chöre und die Instrumentirung, das letztere greift mit knappen aber sicheren Biegungen der Melodie ins Herz. Nur selten

trifft man Schubert in dieser vielsagenden, männlichen Wortkargheit, mit welcher er hier einen Palestrinensischen Eindruck erreicht. Der dritte Theil, immer noch wirkungsvoll und an grossen Stellen reich, ist nicht mit derselben Inspiration geschrieben, wie die vorhergehenden. Befremdend ist die Zurückhaltung, mit welcher das »et vitam etc.« und das »Amen« ausgeführt sind.

Dem »Sanctus« der Messe liegt im ersten Theile (Andante, $^{12}/_{8}$ Fdur) die Absicht zu Grunde, die Erscheinung des Wunderbaren zu versinnbildlichen. Daher die flatternden Rhythmen, der langsame Aufbau des Accords; daher der fremdartige Eintritt des übermässigen Dreiklangs und zum Schluss der im langen Staunen hingehaltene mächtige Aufschrei des Chors! Das »Pleni«, in den Hauptsatz eingezogen, bietet ein liebliches Gegenbild. Das »Osanna«, auch ganz abweichend von der gewöhnlichen Wiedergabe dieses Abschnittes, steht unter der gleichzeitigen Wirkung der beiden berührten Fantasiegebiete: Es schwebt dem Gesalbten mit zarten Grüssen entgegen und steht dann vor der Majestät wie festgebannt. Auch von ihm existirt eine zweite Fassung, welche keine Verbesserung bedeutet. Die Stimmung kommt erst im »Benedictus« zur ruhigen Sammlung. An und für sich würde der einfach friedliche Satz unbedeutend sein; der Zusammenhang giebt ihm seine Wirkung. Das »Agnus dei« ist im zweiten Theile, dem »dona nobis pacem« (Allegretto, 𝄵 Asdur), dem Style nach dem »Benedictus« sehr ähnlich. Es ist der liedmässige Schlussgesang einer der Erhörung sicheren, durch das eigene Gebet beruhigten Gemeinde. Der erste Theil (Andante, $^{3}/_{4}$ Fmoll) ist dem Soloquartett übergeben, welches eine einfache, Himmelssehnsucht und Erdenmüdigkeit streifende Melodie durchführt. Der Chor stimmt, wie auf den Knieen liegend, sein »miserere« an. Der Anfang ist leise psalmodirend, der Schluss des kurzen Chorabschnittes melodisch warm.

F. Schubert, Es-dur Messe.

Schubert's Messe in Es, einer seiner Schwanengesänge, trägt ein starkes persönliches Gepräge. Eigenthümlich ist ihr eine grosse Erregtheit, der zufolge sich das

Gemüth der Musik ebenso der Weichheit, wie ein andermal der Leidenschaftlichkeit hingiebt, da wo wir es dem Text nach nicht erwarten. Um ein Beispiel anzuführen: Was soll dieser wehmüthig schmerzliche Ausdruck bei dem Bekenntniss: »Ich glaube an die heilige Taufe?« Und doch ist er schön und aus dem Grundton, in welchem dieses ganze Werk gestimmt ist, wohl zu verstehen. Sehr viel haben in dieser Messe die Instrumente zu sagen. Diese Neigung, aus dem Munde des Orchesters wesentliche Gedanken in der Messe sprechen zu lassen, zeigt Schubert schon in der As dur-Messe; er theilt sie mit Beethoven. Im »Kyrie« sind es die Blasinstrumente, welche die freundlichen Gedanken des Satzes dem Chore soufflіren. In der Gesangpartie lebt eine mühsam versteckte Aufregung der Empfindung. Sie äussert sich in den fiebrisch wechselnden Modulationen, in der mehr accordisch declamirenden als wirklich singenden Führung der Stimmen. Kommen dann die melodischen Züge, so ergreifen sie mit doppelter Kraft.

Auch in der Es dur-Messe wird man das »Gloria« für den bedeutendsten Satz halten müssen. Wie in der As dur-Messe ist auch hier der äussere Vortrag der preisenden und jubelnden Abschnitte ausserordentlich energisch; in der stürmenden Triolenfigur der Violinen kommt diese Energie zum schärfsten Ausdruck. Aber gerade in ihnen ist der subjective Grundzug der ganzen Messe sehr deutlich ersichtlich. Ein Tropfen Zagen und Traurigkeit hängt in jeder Periode: hier in dem übermässigen Sextaccord auf dem zweiten »excelsis«, dann in den verminderten Septimenaccorden, welche die ersten Nachahmungen des Gloria-Thema schliessen. Wie niedergeschlagen klingt das »Adoramus te«. Beim »Gratias« beginnen wieder die Instrumente hold zu spielen und darauf wird der Satz mit Wiederholung des Eingangs abgerundet. Das »Qui tollis« hat ebenfalls die Hauptgedanken im Orchester. Die Blasinstrumente spielen den ganzen Abschnitt hindurch eine liturgische Melodie von tief traurigem Charakter. Das Streichorchester tremolirt in absetzenden

Rhythmen; die Singstimmen singen ausdrucksvoll in kurzen Motiven. Der Theil gleicht einem grossartigen Recitativ. Das »cum sancto spiritu« und das »Amen« ist in Form einer Fuge wiedergegeben, die wiederholt zu einem zweiten Thema ansetzt.

Im ersten Theile des »Credo« herrscht eine rührend weiche Stimmung vor. Das auf »Credo in unum dominum« einsetzende, feste und durch Nachahmungen noch mehr gehärtete Thema vermag nicht dieselbe zu durchbrechen. Das »et incarnatus est« drückt das Wunder der Menschwerdung in Melodien von sich ausbreitender Anmuth aus. Das »Crucifixus« bildet einen starken Gegensatz dazu. Es schildert finster, manchmal wie mit einer Art von Abscheu. An einer Stelle scheint die Fantasie des Tonsetzers auf's Leidenschaftlichste in das Bild der Kreuzigung vertieft zu sein. Der Chor declamirt nicht »etiam pro nobis«, wie der Text lautet, sondern nach dem »etiam« schreit er ohne Weiteres noch einmal mit aller Kraft: »crucifixus«. Nach der Passion sind die weiteren Textabschnitte auf die Musik des ersten Theils vom »Credo« gesetzt. Die Worte: »et vitam venturi« bilden einen fugirten Anhang.

Im »Sanctus« greift Schubert mit Ausnahme des im conventionellen Fugenstyle componirten »Osanna« auf dieselbe Auffassung und Behandlung zurück, die wir in der Asdur-Messe als eine eigenthümliche kennen gelernt haben. Nur die formellen Mittel sind theilweise andere.

Das »Agnus dei« ist wieder ein Satz von grosser Erregung. Das Hauptthema der ersten Anrufung hat liturgischen Charakter; seine Stimmung ist trüb und schwer. Die Instrumente verzieren den Gesangsatz mit leidenschaftlichen Motiven. Das »dona nobis« tritt naiv, vertrauensvoll und unschuldig dagegen. Seine breite Durchführung wird einmal durch die Rückkehr des düsteren »Agnus dei« gewaltig wirkungsvoll unterbrochen.

Im kirchlichen Dienste und bei geistlichen Concerten kleinerer Chorvereine begegnen wir häufiger einer »deutschen Messe« F. Schubert's. Der Text (von J. P. Neumann verfasst) ist keine eigentliche Uebersetzung des

F. Schubert, Deutsche Messe.

lateinischen Originals, sondern ein freier, etwas rationalistisch gehaltener Ersatz. Die Musik, welche Schubert i. J. 1827 für das Polytechnicum in Wien geschrieben hat, schlägt den Ton gehaltvoller Anmuth an und beschränkt sich auf liedmässige Formen. Von der Gesangpartie existirt eine doppelte Bearbeitung, die eine für Männerchor, eine zweite, welche von Ferdinand Schubert herrührt, für dreistimmigen Knabenchor. Das Orchester kann durch Orgel ersetzt werden. Aehnlicher »deutscher Messen« oder »deutscher Aemter« haben wir aus den ersten Decennien unseres Jahrhunderts sehr viele. Besonders beliebt waren die des melodisch sehr deutlichen J. Preindl.

Nach Schubert haben wir diejenigen Messen, welche eine höhere künstlerische Bedeutung beanspruchen können und welche demzufolge im Concert, wenn auch nur vorübergehend, Beachtung gefunden haben, merkwürdiger Weise — ziehen wir die wenig bekannten Arbeiten des Breslauer Brosig ab — fast ausschliesslich auf protestantischem Boden zu suchen. Es kommen hier zunächst die Messen

B. Klein. B. Klein's in Betracht: ernste, würdige Werke, denen nur etwas mehr musikalische Sonne zu wünschen wäre. Unter den Meistern von hervorragenderem Namen ist

L. Spohr. L. Spohr zu nennen, dessen Vocalmesse in allen den Sätzen, wo die Wehmuth herrschen darf, einen tieferen

M. Hauptmann. Eindruck hinterlässt. Moritz Hauptmann's Instrumentalmesse (G moll) ist unter den Compositionen des musikalischen Hochamtes, welche aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammen, diejenige, welche nach Zahl der Aufführungen obenansteht. Das Werk ist ausserordentlich fliessend geschrieben und hat viele feine und besondere Züge in seiner Form. So überrascht uns im ersten Satze, ähnlich wie in dem ersten Satze des »Requiem« von Brahms, ein Orchester ohne Violinen. Geistig wurzelt es, wie auch die Vocalmesse (F moll) desselben Tonsetzers, in der weichen und gleichmässigen Anschauung einer älteren Periode. Für die bedeutendste Messe des ganzen in Rede stehenden Zeitabschnittes

R. Schumann. halten wir die Instrumentalmesse (C moll) R. Schumann's.

Das Werk geht durchweg auf feierliche und erhabene Wirkung aus und sucht diese mit einfachen, immer geradeaus steuernden Mitteln zu erreichen. Wir bleiben dabei manchmal unter dem Eindruck einer etwas trotzigen Gottesverehrung stehen; wir werden aber auch durch Stellen einer gewaltigen Grösse und Kraft aufgerüttelt. Derjenige Abschnitt, in welchem Schumann seinem Ideale einer musikalischen Messe am nächsten gekommen zu sein scheint, ist das »Sanctus«: ein ahnungsvoll und geheimnissvoll gedachter, von sehnender und schwelgender Empfindung umrankter, dabei aber doch fest und einfach gebauter Satz. Im »Kyrie« ist das edle, kummervolle erste Thema hervorzuheben; im »Gloria« der interessanten Anlage wegen das: »Domine deus« und das »cum sancto spiritu«. Im »Credo« berührt der Abschnitt von »qui propter nos« bis »sepultus est« sehr eigenthümlich. Der Chor recitirt hier ohne Aufhalten, mit bedeutenden Accenten, allerdings aber das Meiste wie in dem Streben, über diese schauerlichen Bilder hinwegzukommen. Das Wunderbare in dem Textberichte deuten die Orchesterbässe mit einer ihre kleinen Kreise immer wieder zurücklegenden und in Dissonanzen schillernden Figur an.

Die rückläufige Bewegung zur Vocalmesse, deren wir oben mit den Namen Aiblinger und Ett gedacht haben, fand auch auf der protestantischen Seite fleissige Anhänger. Aus der Menge der seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts für gemischten Chor gesetzten, unbegleiteten Messen genügt es die sechzehnstimmigen Messen von C. F. Fasch und namentlich die von E. Grell zu nennen. Letztere ist durch die Berliner Singakademie berühmt geworden, welche das ausserordentliche Werk des eignen Dirigenten von der ersten Aufführung i. J. 1860 ab regelmässig zu Gehör brachte. In neuerer Zeit hat sich der Riedel-Verein in Leipzig der Aufgabe mit unterzogen. Grell's Messe ist ein Werk von ungesuchter Originalität. Auf den glatten und natürlichen Fluss dieser Composition passen Goethe's Worte: »Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich

E. Grell, Sechzehnstimm. Messe a-capella.

selber vor« wie auf wenig neue Kunstwerke. An und für sich ist ja die Aufgabe, für 16 reale Stimmen zu schreiben, in der alten Vocalmusik schon oft gelöst worden und wird in den Compositionen für Orchester tagtäglich, auf eine leichte äusserliche Art wenigstens, gelöst. Man muss aber die vier Chöre (oder Soloensembles), welche Grell aus seinen 16 Stimmen bildet, einzeln und in diesen vier Gruppen wieder die einzelnen Stimmen jede für sich durchgehen, um das Eigene in der Leistung Grell's würdigen zu können. Da ist keine Spur von Füllstimmen im gewöhnlichen Sinne. Auch die begleitenden und untergeordneten declamiren und singen immer in sinnvollen und formell selbständigen Tonreihen. Die ganze Erfindung ist der Natur der menschlichen Sprache und dem Wesen des Gesanges in einer so ausgezeichneten Weise angepasst, wie sie selbst bei den Alten nicht besser gefunden wird. Der Ausgang von diesen natürlichen Grundlagen giebt der Messe Grell's eine unbestreitbare formelle Ursprünglichkeit. Sie darf in dieser Beziehung als ein Muster ersten Ranges dienen. Die Farben sind reich und mannigfach gemischt. Grell kennt die Kunstgriffe der Alten alle und formt mit spielender Leichtigkeit ein neues Klangbild nach dem anderen. Wo es der Text nicht geradezu fordert, geht er aber den scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten lieber aus dem Wege und wirkt mit milderen Uebergängen. In der Farbengebung des ganzen Werkes herrscht das weiche Element vor. In Uebereinstimmung damit liebt die Empfindung das ruhige Ausbreiten. Sätze, welche auf wenige Worte gebaut sind, vereinen diese drei Elemente: Betonung der Sangbarkeit, Weichheit der Farbengebung und Gleichmässigkeit der Empfindung, zu einer Uebermacht, welche den geistigen Gehalt und die Gedankenbewegung der Composition etwas niederdrückt. Bei dem nach alter Art: in drei selbständigen Sätzen gehaltenen »Kyrie« und beim »Osanna« tritt diese Erscheinung wohl am deutlichsten zu Tage. Wo die Dichtung schneller von Vorstellung zu Vorstellung weiter schreitet, blitzt dagegen die Fantasie häufig mit

überraschender Energie dramatisch auf. Auch in die rein musikalische Erfindung kommt dann mehr Leben und Deutlichkeit. Das »Gloria« enthält solche Beispiele anschaulicheren Ausdrucks schon beim »et in terra« und beim »gratias«. Die Auffassung des »Quoniam« mit dem lieblichen Anfang ist abweichend, aber mit der erhabenen Wendung durch die Tutti-Einsätze, da wo Christus als »Herr« angerufen wird, äusserst wirksam. An solch eigenthümlich poetischer Anschauung ist die Messe reich. Am imposantesten wirkt durch dieselbe das »Credo«, dem in einzelnen Abschnitten durch die einfache Verwendung von plötzlichen Tutti-Eintritten eine geradezu scenische Lebendigkeit gegeben wird. Besonders genial erscheint in diesem Satze die Einführung des »Crucifixus«. Eine einzelne Chorstimme ruft die Schreckensnachricht unerwartet herein und die Massen fahren in Bewegung durcheinander. Nebenbei sei bemerkt, dass das Credo-Thema dieselbe liturgische Melodie ist, die auch S. Bach in seiner Hmoll-Messe verwendet hat.

In der Stimmenzahl bescheidener, im geistigen Gehalt aber keineswegs geringer als die Grell'sche Messe, sind die Vocalmessen von E. F. Richter der Beobachtung sehr werth. Die achtstimmige sowohl wie die vierstimmige gehören zu den fantasievollsten und abgeklärtesten Compositionen des Messtextes, welche wir aus neuerer Zeit haben. Ihr Vocalsatz ist modern, aber schön, natürlich und an stimmungsvollen Klängen reich. In den Kirchenchören sind von neueren Vocalmessen die von J. Rheinberger am bekanntesten. Unter den allerneuesten Erscheinungen der — bis heute von den Kirchenmusikdirectoren fleissig bestellten — Gattung nennen wir als eine an Wohlklang reiche Arbeit die Cmoll-Messe (für zwei Chöre und Solostimmen) von O. Wermann.

Ziemlich vergessen scheint es zu sein, dass auch der Männergesang in seiner von hohem Streben erfüllten Jugendzeit kräftig in die Bewegung mit eintrat, welche sich auf den Neubau der Vocalmesse richtete. Die Lehrer der Volksschulen Deutschlands waren es besonders, welche

bei ihren periodischen Zusammenkünften sich und Andere mit der Ausführung solcher höher angelegter Werke erbauten. Die Composition der Messen für Männerstimmen hat von der schon erwähnten Messe des Padre Martini ab — einem sehr kurzgegliederten, aber geistreichen Werke — ihre ununterbrochene Geschichte. In ihr treten neben B. Klein: Hasslinger und Diabelli hervor. Ueber letzteren beiden stehen F. Schneider, A. Zöllner und J. Otto. Als den bedeutendsten Ausläufer dieser Reihe können wir Robert Volkmann betrachten. Bekanntlich ging er aus den Kreisen, welche wir genannt haben, hervor und empfing in ihnen die ersten stärkeren musikalischen Eindrücke. Seine beiden Messen (op. 26 und 29) stehen einander in der Zeit der Veröffentlichung sehr nahe: im inneren Style jedoch bedeutend ferne. Die erstere ist eine Art Claviermesse: die vier Stimmen immer zusammengekoppelt und umfrei und damit auch meistens die Gedanken. Nur das »Credo« erhebt sich wesentlicher über die Stufe von Klang und Geist, welche wir mit dem Namen Liedertafelmusik zu belegen pflegen. Die zweite Messe hat noch einige ungesangliche Stellen im Kleinen. Aber über den Styl. der für einen Chor von Menschenstimmen natürlich ist, scheint inzwischen dem Componisten das Licht aufgegangen zu sein. Diese Messe hat die Freiheit der Bewegung, die namentlich für den Männerchor ganz wesentlich ist, in den Stimmen. Sie wirkt farbenreich und ist ideenreich. Unter diesen Ideen sind sehr feine und eigenartige Einfälle. Im »Gloria« wollen wir auf das »Miserere« hinweisen, welches erste Tenöre und zweite Bässe in Octavengängen singen. Diese zweite (Asdur-)Messe Volkmann's ist tüchtigen Männerchören warm zu empfehlen.

Auch für Franz Liszt lässt sich an dieser Stelle der Anschluss an die Geschichte der Messe suchen. Eine seiner ersten Messen war die Missa (Cmoll) für Männerchor und Orgel. Liszt ist mit bestimmtem reformatorischen Plane in die kirchliche Composition eingetreten. Im Ausgangspunkte stimmt dieser Plan mit denjenigen Anschauungen überein, aus welchen der katholische Cäcilien-

verein hervorging. Der künstlerische Unwille über die Instrumentalmesse der Haydn'schen Schule, über die Landmessen und die sonstigen Arten musikalischen Missbrauchs mit dem heiligen Texte hat auch Liszt an die Arbeit getrieben. Auch in den Endzielen begegnet sich Liszt mit jener Partei: die Musik soll Dienerin des Wortes sein, soll sich unterordnen, nicht den eignen Glanz erstreben, sondern ihre Kraft und ihre Kunst dem klaren, leuchtenden und massvollen Ausdruck der erhabenen Ideen des Hochamts widmen und sich bescheiden, sobald dieses Ziel erreicht ist. In den Mitteln aber gehen die Grundsätze des Cäcilienvereins und die F. Liszt's ganz auseinander. Während die Messen von Mich. Haller, Ignaz Mitterer, Fr. Witt im Grossen und Ganzen sich eng an die Satzformen, an die contrapunktischen Gesetze und die Harmoniegrundlagen der Palestrina-Zeit halten, wahrt sich Liszt alle Freiheiten und Rechte des modernen Musikers. Auch Liszt bedient sich liturgischer Anleihen für den cantus firmus; aber ziemlich ungebunden. Sein »Gloria« hat einen anderen als das »Credo«. Auch Liszt declamirt in den Formeln der Harmonik des sechzehnten Jahrhunderts; aber in benachbarten Perioden desselben Satzes spricht er mit den scharf dissonirenden Accenten der neuesten Zeit. Die Componisten des Cäcilienvereins suchen die grosse Vocalperiode in Geist und Styl nachzubilden in ähnlicher Weise, wie die Nazarener von Veit bis Gebhardt die Zeit der Holbein und Dürer mit der Farbe und der Linienführung wieder zum Leben zu erwecken trachten. Will man den Vergleich bis ans Ende durchhinken lassen, so wird man das malerische Seitenstück zu den Messen, überhaupt zu den kirchlichen Compositionen Liszt's, vielleicht in der Methode suchen können, in welcher Kaulbach alte biblische Historien behandelt hat.

M. Haller, I. Mitterer, F. Witt.

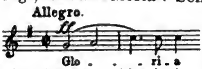
Unter denjenigen katholischen Componisten, welche, wie Liszt, etwas freier stehen, ist als einer der bedeutendsten J. E. Habert zu nennen. Seine Werke erscheinen soeben (bei Breitkopf und Härtel) in Gesammtausgabe.

J. E. Habert.

Darunter sind 23 Messen fast alle mit Instrumentalbegleitung. — Zuweilen kommt noch eine Messe in Druck, welche den heiligen Text im harmlosesten Liederstyle erledigt. Aber auch unter den Choralmessen, welche sich an das Gregorianische Material halten, ist die Zahl abstossender Arbeiten nicht gering. Der Familienfehler auf letzterer Seite ist Trockenheit und Mangel an Schwung.

F. Liszt, Messe für vierstimm. Männerchor und Orgel.

Wir haben jedoch keine Veranlassung, auf die inneren Parteiverhältnisse unter den katholischen Kirchencomponisten hier näher einzugehen. Der Einzige, welcher das Concert nachhaltig berührt hat, ist F. Liszt. Alle Messen F. Liszt's sind im Hinblick auf den Gottesdienst entworfen. Dies gilt namentlich von der oben bereits angeführten Messe für Männerchor. Sie ist ein sehr knappes Werk, zum grossen Theil mehr stimmungsvoll declamirt als gesungen. Die Art, in welcher aber beide Stylarten gemischt sind, macht den einen Theil ihrer unleugbaren Genialität aus. Man braucht hierfür nur auf den Schluss des »Christe eleison« zu verweisen, eine Stelle, an der eine lange Steigerung inbrünstiger Zurufe mir ein paar Tacten einfachster Melodie gekrönt wird. Der andere Theil des genialen Werthes, welchen wir dieser Messe zuschreiben müssen, liegt in der Schärfe, mit welcher die Textbegriffe musikalisch ausgedrückt sind. Gleichviel mit welchen Mitteln und gleichviel, ob wir die Auffassung allemal billigen; aber diese Schärfe ist immer da. Derjenige Satz der Messe, welcher sich den überkommenen musikalischen Formen am getreuesten fügt, ist das »Gloria«. Sein durchgeführtes leitendes Thema



stammt aus der Gregorianischen Quelle. Der in der Stimmbehandlung eigenthümlichste, dabei sehr eindringliche Abschnitt ist das »Miserere«. Befremdend ist das »Credo« und zwar befremdend durch seine Einfachheit. Es geht im Style entschieden hinter die Zeit des ausgebildeten Kunstgesanges zurück und trägt den grössten Theil des Textes in der primitiven Form der

älteren priesterlichen Intonationen vor: in einem harmonisirten und harmonisch nur aufs Nöthigste ausgezierten Lectionenton. Häufig ist in dieser Messe der Effect einer singenden und von den drei anderen nur accordisch begleiteten Chorstimme angewendet; am ausgedehntesten im »Agnus dei«. In diesem Satze ist auch die Orgelbegleitung, welche in dem grössten Theile der Messe entbehrt werden kann, wesentlich. Sie leitet hier sehr schön selbständig die friedlichen Weisen des »dona nobis« ein.

Die Missa choralis Liszt's für gemischten Chor beginnt mit einem »Kyrie« von sehr strengem Charakter. Der herbe Zug, der schon im Thema und in seiner Tonik liegt, wird durch die fugirende Durchführung noch schärfer ausgedrückt. Es sind in dem Tonbilde Augenblicke der Verlegenheit (in den Basscantilenen) und der Verzweiflung (bei dem steigenden Aufbau des kurzen Motivs) angedeutet und über den Wendungen der Hoffnung im »Christe« (bei dem wiederholten Schluss auf der Dominantseptime) liegt der Druck einer müden Seele. Im »Gloria« wird die erste Intonation (der in der Messe für Männerstimmen verwandt) an den Stellen des Lobgesangs thematisch durchgeführt. Von eigenem gebrochenen Ausdruck im Bitten ist das »Miserere«. Das »Credo« beginnt wieder mit dem aus Bach's Hmoll-Messe bekannten Gregorianischen Thema. Ein grosser Theil der Abschnitte des Satzes ruht auf contrapunktischen Bildungen aus dieser Melodie gewonnen. Von hervorragender Originalität, mit ähnlichem Schauder declamirt wie in Händel's »Messias«, ist die Leidensgeschichte. Ganz wie in Erstaunen getaucht beginnt das »Sanctus«. Der Satz behält bis ans Ende einen visionären Ton, welchen nur das »Benedictus« ein wenig variirt. Der Schluss verklingt in der Höhe. Nach einem sehr schwermüthigen Anfang des »Agnus Dei« lenkt das »dona nobis« in das »Kyrie« zurück und geht in dem Tone der Ruhe im freudigen Aufschwung zu Ende. Die beigegebene, viel aussetzende Orgelbegleitung kann einem ungeübten Chore leicht gefährlich werden.

F. Liszt, Missa choralis.

Für Liszt's Stellung zur Messe, als Kirchencomponist überhaupt, kann nichts Besseres in die Wagschale geworfen werden als die vorhin erwähnte, in ihrer kleinen Form voll und gesund ausgewachsene, geistig bedeutende und musikalisch gediegene Messe für Männerchor. Sie ist aber für den betreffenden Maassstab jederzeit wenig benutzt worden, weit weniger als seine beiden grossen ungarischen Instrumentalmessen. Die erste derselben, die sogenannte Graner Messe, entstand zur Feier der Einweihung des Graner Doms und wurde in diesem i. J. 1856 zuerst aufgeführt. Die Partitur dieses Werkes ist infolge schlechter Oekonomie in der Aufzeichnung der Stimmen und der Zugabe eines ganz überflüssigen Clavierauszugs zu einem so colossalen Format angelangt, dass man sie bei Tage nicht gern über die Strasse trägt. Man glaubt beim ersten Anblick vor einem Werke zu stehen, in welchem, wie zur Zeit der Venetianer und Engländer, die Chöre zu einer maasslosen Polyphonie aufgethürmt sind. Thatsächlich hat aber die Graner Messe eine Reihe ganz einfacher Sätze, welche sich ebenso leicht hören als lesen lassen. Darunter gehört gleich das »Kyrie«, eine schlichte zweitheilige Composition. In ihrem ersten Theile steht die Andacht unter dem Banne einer schaudernden Ehrfurcht: Die Farbe des Orchesters ist dämmernd; in Harmonie und Dynamik ruckt und zuckt es heftig. Das »Christe« singt in lieblichen und innigen melodischen Weisen, die von Stimme zu Stimme wandern. Dem »Gloria« wohnt eine mächtige malerische Kraft in seiner Instrumentation inne. Es flimmert im Orchester wie durch die Glasfenster einer Cathedrale. Zuweilen, beim »Laudamus« und beim »Quoniam«, hören wir Motive, wie wenn Glocken läuteten, und der Wechsel der Instrumentenchöre erweckt die Vorstellung von grossen, hohen, weiten Räumen. Ein Ton, als wollte ein glänzend festlicher Tag anbrechen, geht durch den grössten Theil dieses Satzes, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe Liszt an die älteste Bestimmung des »Gloria« gedacht; an die Zeiten, wo es als Morgenhymne den Sonnen-

F. Liszt, Graner Messe.

aufgang zu begrüssen pflegte. Die musikalische Form entwickelt sich überwiegend instrumental und neben dem schon berührten Glockenmotiv (in halben Noten) ist der muntere Weckruf

Allegro.



der Hauptträger dieser Entwickelung. Ein breit geführter und sehr tief empfundener Gesang zeichnet namentlich den Abschnitt aus, dessen Mittelpunkt das »Qui tollis etc.« bildet. Die Gesangmelodie kennen wir aus dem »Christe eleison«, welches das ganze Werk als wesentliches Merkmal seiner Physiognomie durchzieht. Das »Cum sancto spiritu« hat die Gestalt einer Fuge über ein einfach freudiges Thema.

Das »Credo« besteht aus einer grossen Reihe kurzer Bilder: durch Verwendung von Leitthemen wird die Einheit des Ganzen gewahrt. Das wichtigste unter diesen ist das folgende:

Andante maestoso, risoluto.



Liszt gebraucht es instrumental wie vocal; vorzugsweise für die feierlichen und pathetischen Abschnitte des Textes und in rhythmischen Umbildungen, welche seinen Charakter ins Gewaltige erweitern. In dieser Beziehung erscheint es beim »Et in unam sanctam etc.«. Doch hat er ihm auch eine intime Seite abgewonnen. Ganz auf die letztere gestellt, tritt es uns als Clarinettenmelodie (Fis dur) bei dem Abschnitte entgegen, welcher der irdischen Geschichte des Heilands gewidmet ist. Man wird geneigt sein, diesen Theil als die Krone des ganzen Satzes zu bezeichnen. Von einfach voller Empfindung durchströmt, bietet er namentlich declamatorische Wendungen von genialster Bedeutung. Die hervorstechendste ist bei »Et homo factus est«. Sein Ende geht in einen naturalistisch wirksamen Styl über, welcher Interjectionen steigernd aneinander knüpft. Nach den schneidendsten Wehrufen beim »Crucifixus« haucht die Gemeinde die letzten Worte von Tod und Begräbniss ins Leere hin. — Neben dem oben in erster Linie angeführten Leitthema erscheint noch das Glockenmotiv aus dem »Gloria«. Zunächst nur versteckt;

breiter, wenn auch nur leise gegeben zum ersten Male: beim »Deum de deo, lumen de lumine«. Die Solostimmen singen darüber ruhig edle Melodien, in welche der Chor bescheiden einfällt. Ein anderes Thema, der kurz rhythmisirte Weckruf des »Gloria« (siehe oben), tritt beim »Resurrexit« wieder auf. Eine der grandiosesten Orchesterwirkungen des Werkes dient zur Schilderung des jüngsten Gerichts. Sie klingt noch einmal wieder an, als der Auferstehung der Todten gedacht wird. Berlioz's »Dies irae« im »Requiem« hat das Vorbild geliefert. Mit eigenthümlich kurzen, grossen Strichen endet der Satz.

Sehr schön und leicht übersichtlich ist das »Sanctus« behandelt: Eine weiche, in feierlich stiller Erwartung hinschwebende Hauptmelodie für den ersten Abschnitt: »Sanctus«. Ein geheimnissvoll leises Wechseln hoher und tiefer Accorde für das »Pleni«, für das »Osanna« Zurückgreifen auf den Weckruf des »Gloria« einmal, das andere Mal auf die (den blasenden Instrumenten übertragene) Hauptmelodie des »Sanctus« selbst. Das »Benedictus« ist eine Paraphrase über das eingängliche Thema des »Christe eleison«. Das Soloquartett singt allein; der Chor schweigt und das Orchester ist in der zartesten Weise behandelt. Auch das »Agnus dei« ruht wieder auf dem »Christe eleison«, welches nach einem von Angst erfüllten Eingang den Horizont für die Beter aufhellt. Das »Dona nobis« wird schlicht hingesungen; darauf kehrt das Ende des Werkes zu dem Weckruf des »Gloria« zurück und wendet sich von ihm weiter dem Anfang der Messe zu, Thema nach Thema berührend und das Ganze sinnig abrundend.

In der quantitativ sehr starken, heute glücklicherweise wieder vergessenen Litteratur von Flugschriften und Zeitungsartikeln, welche sich vor 30 Jahren um die Graner Messe entspann, wurde mit besonderem Eifer über eine Frage gestritten: Die Frage: Ist dieses Werk Beethoven'schen Geistes oder nicht? Man kann darauf ohne Bedenken bejahend antworten. Nicht blos die Graner Messe, sondern die ganze Methode der Liszt'schen

Composition ist eine Frucht des Beethoven der dritten Periode. Ihr Ziel ist: Aufgehen der künstlerischen Formen und Mittel in dem unmittelbaren Natureindruck. Das fertige, planvoll gestaltete Werk soll mit der Ungebundenheit, Freiheit und Lebendigkeit einer begeisterten Improvisation wirken. Darin aber: wie sie dies Ziel zu erreichen suchen, unterscheiden sich die beiden Tonsetzer ganz wesentlich. Beethoven hat nirgends mehr versucht, intensiver gearbeitet, kritischer geprüft und gefeilt, als in den Werken der dritten Periode. Wen davon die technische Analyse nicht schon überzeugt, der kann es aus den Skizzenbüchern ersehen, wie gerade diese so selbstverständlich klingenden Themen, diese scheinbar leicht hingeworfenen und improvisirten Sätzchen in den meisten Fällen im harten geistigen Ringen gewonnen wurden und wie diesen scheinbar lockeren Formgebilden der durchdachteste und strengste Plan zu Grunde lag. Anders Liszt, der wirklich improvisirend componirt. Im »Gloria« und »Credo« seiner Graner Messe treffen wir Stellen, welche mit einer erstaunlich grossen geistigen Genügsamkeit hingeschrieben sind: Stellen, in denen ein unbedeutendes Orchestermotiv end- und ziellos wiederholt und transponirt wird. Es ist das ein Freskostyl, welcher beim einmaligen Hören seinen Zweck verrichtet, aber einem eingehenderen Studium nicht Stand hält.

F. Liszt, Ungarische Krönungsmesse.

Dieselbe Erscheinung begegnet uns, jedoch in einem bedeutend gesteigerten Grade in der anderen Instrumentalmesse Franz Liszt's: in seiner ungarischen Krönungsmesse vom Jahre 1867. In ihr herrscht eine gewisse Coulissenmalerei im musikalischen Style, welche ebenso sehr auf die Lust an grossen Effecten und lapidaren Wendungen, wie auf ein übermüthiges Genialitätsgefühl zurückzuführen ist*). Man braucht kaum zu fürchten,

*) Diese Vermuthung wird durch die inzwischen veröffentlichten »Briefe F. L.'s an eine Freundin« (S. 80) frappant bestätigt.

dass diese Messe Muster wird und Schule macht. Nachahmen lässt sich die Flüchtigkeit in ihrem Entwurf; aber den Geist, der trotzdem die Hauptwege richtig trifft, muss Einer selbst besitzen. Es bleibt in dieser Messe noch genug, was genial und der Bewunderung werth ist, wenn es vorwiegend auch nur einzelne Stellen sind. Dahin rechnen wir die Themen des »Kyrie« und seines Mittelsatzes: des »Christe eleison«, die in einer eignen Nachdrücklichkeit und Reumüthigkeit bitten; auch den in immer stillerem Grollen ausgehenden Schluss des ganzen Satzes. Fortreissend durch den fast wild freudigen Naturklang der auf einen langen Triller vereinigten Geigen ist der Anfang des »Gloria«. Die mit leichtem Material gebauten Steigerungen von »laudamus« ab, finden in dem »Domine deus« mit seinen mächtigen Accorden einen grossartigen Abschluss. Einer ähnlich wuchtigen Harmoniewirkung, wie an dieser Stelle, begegnen wir dann wieder kurz vor dem Ende des »Gloria«, bei den Worten: »cum sancto spiritu«. Wie Schumann schon seiner C moll-Messe, und wie viele andere Componisten vorher, hat auch Liszt seiner Krönungsmesse die Composition des »Graduale« und »Offertorium« beigegeben. Letzteres ist ein Instrumentalsatz. Ihm, wie dem »Graduale« liegen Weisen aus dem Schatze des katholischen Kirchenliedes zu Grunde. Das »Credo« ist durchweg Gregorianisch; ein Unisonogesang sämmtlicher Stimmen, voll Würde und Schwung in antiker Gangart. Die Orgel begleitet. Das »Sanctus« ist in seinen vorderen Abschnitten nur Vorbereitung auf das »Benedictus« und sammelt mit Motiven, die spannend in die Höhe zeigen, einmal auch, beim »Pleni«, mit freundlich mild hinziehenden Melodien die Stimmung bis zur Dichtigkeit der feierlichen Erwartung. An diesem Punkte setzt das »Benedictus«, ähnlich wie in Beethoven's »Missa solemnis« mit einem Violinsolo ein. Nur bis auf diese äusserliche Uebereinstimmung in der Instrumentirung geht die Aehnlichkeit der beiden Sätze. Die Motive der Liszt'schen »Benedictus«-Violine, welche nachher vom Cello und dann von allen Instrumenten der Reihe nach

aufgenommen werden, haben ein ganz eignes Gepräge: einen unverkennbaren Anklang an die ungarische Nationalmusik. Das »Agnus dei« setzt mit demselben Thema ein, welches im »Gloria« die Worte »Qui tollis« trug, und kehrt dann ähnlich, wie dies in der Graner Messe der Fall war, schrittweise bis zum ersten Kyrie-Einsatz, also bis zum Anfangspunkt der Messe, zurück.

Eigenthümlich ist beiden Instrumentalmessen Liszt's die Menge von Stellen, an denen die Singstimmen unisono geführt sind. Es entspringen aus dieser Manier höchst gewaltige Wirkungen. Ihren Grund mag sie aber in äusseren Verhältnissen gehabt haben. Wir denken uns, dass einem pompösen Orchester eine nur mittelmässige Gesangbesetzung (im Chor) gegenüberstand, und erklären aus diesem Verhältnisse viele Styleigenthümlichkeiten des Werkes.

G. Rossini, Missa solemnis.

Im Jahre 1869 kam im Théâtre Italien zu Paris eine »Missa solemnis« von Rossini zur Aufführung. Man hat in Deutschland diesem einige Jahre vor dieser öffentlichen Aufführung bereits entstandenen Werke wenig Beachtung geschenkt. Ganz im Gegensatz zu den Italienern, bei welchen die Wortführer der komischen Oper, die Conti, Galuppi, Gasparini und deren Nachfolger bis auf Donizetti, sehr fleissig und erfolgreich auf dem Gebiete der Messencomposition thätig waren, pflegen wir denjenigen kirchlichen Werken mit Misstrauen zu begegnen, welche aus den Händen dramatischer Componisten hervorgehen. Dieses, durch manche frivole Anecdote belegte Vorurtheil, ist durch Rossini's »Stabat mater« bis zu einem gewissen Grade gutgeheissen worden. Das »Stabat mater« hat der Messe den Weg verlegt. Wer sie studirt, wird von dem Ernst ergriffen sein, mit welchem der melodienreiche Meister an die erhabene Aufgabe herangetreten ist. Eine der schönsten Stellen in dem Werke ist das »Et in terra pax« im »Gloria«, eine Art L. Richtersches Weihnachtsbild in Tönen: Tiefklingende Glocken hoch vom Thurm herab in die dunkele Nacht hinein läutend!

Unter den neueren Messen, welche wenig beachtet worden sind, obwohl sie von namhaften Tonsetzern herrühren, nennen wir weiter: die »Missa solemnis« von F. Kiel. In diesem Werke hat der geistvolle Componist den Begriff der Solemnität besonders auszuprägen gesucht. Die Sätze, welche im Texte einen frohen, freudigen Charakter entgegenbringen, sind reich an kurzen: signalartigen Motiven, wie sie das grosse Volk als Ausdruck seiner festlichen Stimmung liebt. Namentlich im »Gloria« reden die Trompeten diese populäre Sprache. Der Verbreitung dieser Messe mag es hinderlich gewesen sein, dass der Verfasser den Schwerpunkt der Composition allzu fest in die contrapunktische Arbeit gelegt hat. Im Allgemeinen hat dabei die Freiheit und der Gehalt der geistigen Bewegung etwas gelitten. Aber einzelne Sätze sind trotz der strengen Form eindringliche und reizende Tonstücke: In erster Linie ist aus dieser Gattung »Domine deus« zu erwähnen. Der Einfluss grösserer Vorbilder zeigt sich hier und da: Bach ist im »Qui tollis« und im »Osanna«, Beethoven im »Et vitam venturi« deutlich durchzumerken. Auf der anderen Seite begegnen uns aber auch wieder Sätze von ganz selbständiger und in ihrer Neuheit bedeutender Auffassung. Das »Quoniam« gehört dahin; auch das »Agnus dei« verdient wegen seiner dramatischen Entwickelung und wegen der sinnigen Verknüpfung mit dem »Kyrie« in dieser Gruppe einen hervortretenden Platz.

E. Kiel, Missa solemnis.

Einzelne Messensätze sind in der neueren Periode verhältnissmässig nur wenige veröffentlicht worden und noch weniger in Umlauf gekommen. Als die hervorragendsten Arbeiten dieser Art aus jüngerer Zeit sind zu nennen: »Kyrie«, »Sanctus« und »Agnus dei« von Max Bruch. Sie gehören zu den gediegensten Arbeiten, welche wir von diesem Tonsetzer kennen.

M. Bruch, Kyrie, Sanctus, Agnus dei.

Eine der wenigen vollständigen Instrumentalmessen aus neuerer Zeit, die praktische Bedeutung für das geistliche Concert erlangt haben, ist die Grosse Messe in B moll für achtstimmigen Chor, Soloquartett, Orchester

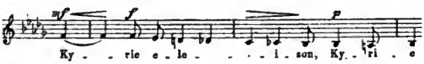
und Orgel von Albert Becker (op). 16. Die erste Aufführung dieser Messe — i. J. 1879 durch den Riedel-Verein in Leipzig — hat die Folge gehabt, dass der deutschen Musik ein sehr geistvoller Tonsetzer gewonnen worden ist, welcher bis dahin ziemlich unbeachtet gestrebt hatte. Noch weniger als Kiel zeigt Becker eigentliche Originalität in der musikalischen Erfindung und die Führung der manchmal zerstückelten, manchmal zu breiten Formen entbehrt noch der vollen Reife und Freiheit. Aber Becker besitzt als Musiker einen starken Sinn für Wohlklang, für eingängliche Motive und versteht sich mit einer Sicherheit, die auf das Theater hinweist, auf scharfe und klare Effecte. Als Künstler liebt er vor Allem poetische Beziehungen. Eine glückliche Folge dieser Neigung ist in Becker's B moll-Messe die Verwendung des evangelischen Kirchenliedes. Becker scheint — nach der Schlussbemerkung, die der Composition angefügt ist, zu urtheilen — nicht gewusst zu haben, dass schon S. Bach und noch frühere Meister den lutherischen Choral für ihre Messen benutzt haben. Für die neuere Messe hat aber Becker das Verfahren wieder entdeckt, ähnlich wie P. Cornelius in seinen »Weihnachtsliedern« den Choral wieder der kunstmässigen Hausmusik zugeführt hat. Für den Erfolg der Becker'schen Messe ist die Verwendung der Choräle wesentlich entscheidend geworden. Was den Messen eines Cherubini, Schubert, Weber, Schumann, Liszt versagt blieb, das hat die Becker'sche erreicht. Sie ist ins Volk gedrungen, wenigstens ins protestantische, für das sie bestimmt ist. Durch die Choräle wird sie für alle Grade musikalischer Bildung gleichmässig verständlich, den Geistlichen besonders lieb. Es ist bekannt, dass Luther fast sämmtliche Sätze der lateinischen Messe in die Form des Kirchenliedes übertragen liess, ganz ähnlich, wie dieses auch die Passionsgeschichte sich angeeignet hat. Da hat z. B. das »Gloria« seinen liedmässigen Ersatz in »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«, das »Credo« in »Wir glauben All an einen Gott«, das »Agnus dei« in »O Gottes Lamm unschuldig« erhalten. Nicht

A. Becker, grosse Messe in B moll.

diese eigentlichen Messenchoräle sind es, welche Becker in sein Kunstwerk einflicht, sondern er hat den Choral anklingen lassen, um gelegentlich den Begriffsgehalt einzelner Textbilder zu bereichern und zu schärfen. So setzt im »Credo« nach der Stelle »descendit de coelis« der Passionschoral »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld« ein, bei der Schilderung des zukünftigen Lebens »Et vitam venturi saeculi« spricht der Choral »Jesus, meine Zuversicht« die freudige Hoffnung aus, mit welcher die Gemeinde dieses Bild der künftigen Seligkeit betrachtet. Das »Osanna in excelsis« erhält eine volksthümliche Bekräftigung durch »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«. In der Regel treten die Choräle, wo sie erscheinen, in den Vordergrund der musikalischen Form. Im Munde von Orchester und Orgel bilden sie einen cantus firmus, den die Singstimmen fugirend, zuweilend auch frei bis zum recitativischen Ton, umkreisen. In der Regel führt der Componist die Melodien in regelrechter Vollständigkeit durch. Nur an einer Stelle, beim »cujus regni non erit finis« ist der Choral — es ist hier »Wachet auf, ruft uns die Stimme« — auf ein kurzes Citat der Orgel beschränkt.

Das erste »Kyrie« spricht eine gedrückte Stimmung in zusammengedrängter Form aus. Die beiden Themen:

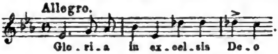
a) 

und b) 

welche zu diesem Zwecke sich vereinigen, haben einen Bach'schen Zug und setzen ein für die Symbolik chromatischer Melodieführung eingeschultes Ohr voraus. Erleichtert wird aber die Aufgabe, den Gehalt des Satzes zu erfassen, durch eine scharfe Eintheilung in nicht zu grosse Perioden. Der Eintritt des »Christe eleison« ist eigen durch seine Einfachheit. Die zwei halben Noten,

in denen Christus angerufen wird, wirken sehr tief. Wie ein freundliches Signal durchklingen sie den Satz. Es ist eins der Kennzeichen der Kunst Becker's, so ganz naheliegende und gewöhnliche Mittel an einem Punkt einzusetzen, wo sie ins hellste Licht fallen. Den Glanzpunkt der ganzen ersten Abtheilung bildet der Schlusssatz: das zweite »Kyrie«. Die Instrumente führen hier den Choral: »Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir« durch. Die Singstimmen werfen die Gebetsworte beweglich drein, bald frei declamatorisch, bald im gebundenen Gesangsstyl.

Der erste, rauschende Theil des »Gloria« wird von folgendem in seinem Anfangsworten ganz leicht an Beethoven und seine »Missa solemnis« erinnernden Thema beherrscht:



Dasselbe kehrt am Schluss der ganzen Abtheilung im »cum sancto spiritu« wieder. Eine längere Episode von ruhigem Charakter bildet in diesem anfangenden Abschnitt das »Et in terra pax«. Das Aufhören der harmonischen Bewegung kennzeichnet ihren Ausdruck des Friedens eigenthümlich. Das »Gratias agimus tibi« setzt im Liedton ein, fast wie ein anmuthiges Ständchen, und geht bei den Worten »propter magnam gloriam tuam« aus dem zutraulichen Ton in einen ehrfurchtsvollen über. Hauptsächlich vollzieht sich dieser Uebergang mit coloristischen Mitteln: in neuen Farben aufrauschenden Tonfiguren! Der Gebetsabschnitt im »Gloria« ist wohl die in der Erfindung bedeutendste Partie der ganzen Abtheilung. Besonders ragen aus ihr hervor das durch alle Gruppen tönende mitleidige »Agnus dei« und das zweite »Miserere«. Dieses ist durch die Harmonie in mächtiger Spannung gefesselt und aus ihr streben die Stimmen im innigen eifrigen Ringen heraus. Nach einem kurzen, stolzen »Quoniam« beginnt die Schlussabtheilung mit einer knappen Fuge über »Cum sancto spiritu«. Jauchzend setzt das sehr eindringliche Thema ein. Bald mischt sich das Thema des »Quoniam« mit drein, und auf einem weiteren Höhepunkt angelangt, nimmt die Fuge einen

dritten Arm in ihren Freudenstrom mit auf: das oben aufgezeichnete Anfangsthema der Abtheilung. Becker waltet maassvoll mit diesen Mitteln; statt sich allzulange auszubreiten, markirt er seinen Schluss mit einigen bedeutungsvollen Einbiegungen und der Entwickelung mächtiger Klangwirkungen.

Im »Credo« ist bis zu der Stelle »Qui propter nos« das wunderbare Element der Bekenntnissartikel vorangestellt. Die Motive sind kurz, im Kern oder in der Umkleidung flüchtig und fantastisch gehalten. Die einzig feste Stütze scheint das breite langsame Thema zu bilden, welches die ersten Tacte bringen. Es kehrt in der Abtheilung häufig wieder. Das »Qui propter nos« selbst theilt sich noch zwischen mystischen Andeutungen (bei »descendit«) und Ausdruck eines warmen menschlichen Dankgefühls. Die Schilderung der Incarnation Christi ruht auf dem Choral »Ein Lämmlein geht etc.«. Die Singstimmen führen darüber ihr eigenes in tiefe Trauer getauchtes Thema durch. Die instrumentalen wie die vocalen Grundideen des Abschnitts sind vortrefflich, ihre Ausführung wirkt aber etwas matt. Die Kreuzigung begleitet das Orchester mit schwer lastendem Motiv, die Stimmen rufen wie in Schmerz und Staunen festgebannt ihr »Crucifixus« hinein. Auch beim »passus« bleiben sie in einer vielsagenden Kargheit von Ton und Wort. Vor dem »sub Pontio Pilato« erklingen in den Instrumenten ganz ähnliche Seufzer, wie sie Jedermann aus dem »Parsifal« Wagner's unvergesslich sind. Es ist eine der modernsten und ergreifendsten Stellen in B.'s Messe. Die weiteren Glaubenszeugnisse sind kurz gegeben; aber mit bedeutenden Themen. Am meisten fesselt der mystisch spannende, visionäre Ausdruck bei der Stelle »Et exspecto resurrectionem mortuorum«. Alarmirend, taucht dieses Bild aus dem Nichts auf und ins Nichts verschwindet es, begleitet von den kurz erregten Recitativzeilen der Sänger. Einen längeren Satz bildet nur das fugirende »Et vitam venturi saeculi«. getragen vom Choral: »Jesus, meine Zuversicht«.

Wenn Becker's Messe im Allgemeinen zuweilen auch an Beethoven'sche Mittel erinnert, so thut dies das »Sanctus« besonders in der Mischung des colorirenden Gesangstyls mit einfacher Melodik und Declamation. Wie schön eignen sich hier die einander kreuzenden zarten Figuren der Singstimmen zum Ausdruck einer in Gottesfreude schwelgenden Empfindung! Ganz abweichend ist die Wiedergabe des ersten »Osanna« in dem ruhigen Tone, mit welchem man ein Glück betrachtet, das stille hält. Während dieser Satz in anderen Messen das »Benedictus« aus einem scharfen Abschnitt herausspringen lässt, leitet Becker's »Osanna« zum letzteren mild hinüber. Ueber beide Sätze breitet der Wechsel und die Vereinigung von Chor und Soli grossen sinnlichen Reiz. Die zweite Behandlung des »Osanna«, von der ersten grundverschieden, fesselt durch Hervorkehrung eines ernsten, tiefsinnigen Elements. In diesem zweiten Osannasatz ist es, wo auch der Choral: »Allein Gott in der Höh'« angespielt wird.

Das »Agnus dei« beginnt in einem drohenden, fast unheimlichen Ton: schwül in Klang und Harmonie; tief unten grollen kurze erregte Figuren, der breite Gesang der Solostimmen wird von dem angstvoll naturalistisch psalmodirenden Chor unterbrochen. Die Scene beginnt mehrere Male von vorn und steigert den Ausdruck der düsteren Gedanken, schmerzliche Klagen erheben sich im Orchester; an anderer Stelle vernehmen wir wahre Höllentöne. Eine Lösung vom Druck versucht das erste Andante ($^6/_4$-Tact). Aber in seiner Melodik liegt die volle Rathlosigkeit noch ausgesprochen. Erst ein selbständiger Orchestersatz (Allegretto, $^3/_4$) löst die Spannung und führt zum »Dona nobis« über, welches den Frieden bringt. Seine vorwiegend idyllischen Weisen werden durch freundlich mystische und durch hochpathetische Streiflichter gehoben.

An Selbständigkeit und Charakter wird die Arbeit Becker's von der jüngst veröffentlichsten »Grossen Messe« (in Fismoll) von Felix Draeseke (op. 60) übertroffen.

Es ist eine Musik Cherubini'schen Geistes, die oft verschlossen und in sich gekehrt, näher gekannt sein will, um verstanden zu werden. Nach keiner Seite leicht, hat sie bisher wenig Verbreitung gefunden; wir wissen nur von zwei Aufführungen: in Leipzig und Dresden. Wer aber in dieser Messe die Darstellung der Passion, des »Benedictus« und namentlich des »Agnus dei« studirt, wird darüber nicht in Zweifel sein, dass hier die Arbeit eines Meisters vorliegt.

Die römische Kirche theilt die Messen in vier Hauptgruppen: Missae de tempore (Messen für die gewöhnlichen Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs), missae de sanctis (Marienmessen, Märtyrermessen, Heiligenmessen), missae votivae (Messen, die in ihrem Titel und wohl auch in einer Variante des Textes einem bestimmten localen Ereignisse freudiger oder trauriger Natur — einer Fürstenkrönung, einer Ueberschwemmung etc. — Rechnung tragen)*). Die hervorragendste und letzte Gruppe bilden die Todtenmessen, die missae pro defunctis. Der Volksmund nennt sie kurzweg Requiems, nach den Anfangsworten ihres sogenannten Introitus, »Requiem aeternam dona eis domine«. Die Todtenmesse hat unter allen Classen der Messe die bedeutendsten als gültig anerkannten Abweichungen vom Texte des allgemeinen Hochamts. Sie ersetzt das »Gloria« und »Credo« durch zwei völlig verschiedene Abtheilungen: durch das »Dies irae« und das Offertorium »Domine Jesu Christe« und dem »Kyrie« schickt sie eine Einleitung voraus: das schon erwähnte »Requiem aeternam«, die Bitte um Frieden für die Todten, das Gebet um ewige Ruhe, welches den Kern aller Sätze der Todtenmesse

*) Die bedeutendste neuere Messe des Auslandes, die von Ch. Gounod zu Ehren der Jungfrau von Orléans geschrieben, in Deutschland bisher nicht aufgeführt, gehört unter diese Gruppe.

bildet. Die Dichtung des »Dies irae« wird dem Thomas a Celano (1250) zugeschrieben. Sie ist eine der wenigen Sequenzen, welche aus dem ungeheuren Schatze, den das Mittelalter von dieser Gattung besass, heute von der Kirche noch geduldet werden. Ihre Stellung im »Requiem« hat sich diese Dichtung nur allmählich erobert. Dass sie von den neueren Componisten bevorzugt und in den Mittelpunkt der Messe gestellt wird, ist ein Brauch, welcher dem Zweck des »Requiems« eigentlich widerspricht. Denn das Ganze ist dichterisch weder auf Trauer- und Klagescenen, noch weniger auf ausgeführte Schilderungen von den Schrecken der Hölle und des Fegefeuers angelegt. Es soll in erster Linie nur die Fürbitte um die ewige Ruhe aussprechen und es soll sich allen Bildern nur zuwenden, um mit gesteigerter Innigkeit immer wieder zu dieser Fürbitte zurückzukehren.

Die ältere Zeit, die Zeit des sechzehnten Jahrhunderts ist, wie an kirchlichen Compositionen jeglicher Art, so auch an Requiemcompositionen reich. Doch nicht in dem Grade, welchen man erwarten sollte, wenn man den Maassstab nach der Fruchtbarkeit bildet, welche heute auf diesem Zweiggebiete der geistlichen Tonkunst herrscht. Unsere neueren Componisten erscheinen von keinem anderen christlichen Text so stark angezogen, wie von dem der Todtenmesse. In der älteren Periode ist das Verhältniss der musikalischen Seelenämter zu der allgemeinen Messe ungefähr wie 1 : 10. Am reichsten ist die französische und niederländische Schule mit Todtenmessen vertreten; in zweiter Linie steht die italienische. Ganz zu fehlen scheinen sie in der deutschen, in welcher im Allgemeinen die Messe wenig gepflegt wurde. Aus den »Requiems« der Zeit vor Palestrina, welche von den Kennern hervorgehoben werden, führen wir die an von Pierre de la Rue, Joh. Prioris, Ant. de Fevin, Jac. de Kerle, C. Morales und F. Guerrero*).

Pierre de la Rue, Joh. Prioris, Ant. de Fevin, Jac. de Kerle, Chr. Morales, Fr. Guerrero.

---

*) Derselbe F. Guerrero, von welchem die Sammlung Eslava's zwei Passionen enthält.

Namentlich die Todtenmesse des Morales ist durch die strenge Durchführung eines hochernsten, düsteren und schaurigen Charakters ausgezeichnet. Die Form der älteren »Requiems« ist scheinbar sehr zerstückelt. In dem grösseren Theile der sogenannten temporellen Stücke, im Introitus (»Requiem«), in der Communio (»Lux aeterna luceat«), namentlich aber in der Sequenz (»Dies irae«) wechseln die Chorsätze mit den Intonationen des Priesters. In der Sequenz geschieht dies mit der Regelmässigkeit der Antiphonie: zwei Zeilen singt der Liturg im Gregorianischen Choralton, zwei Zeilen der Chor im figurirten Styl. Diese musikalische Anordnung, welche mit dem bei der Todtenmesse gebräuchlichen liturgischen Ceremoniell zusammenhing, hat örtlich verschiedene Nebenformen. So hat Palestrina in seiner Todtenmesse vom Jahre 1591 jene nach unserer heutigen Auffassung für das »Requiem« entscheidenden Stücke einfach weggelassen. Sie bleiben dem Liturgen und dem Gregorianischen Choral allein. Nur beim Offertorium und beim Schluss des »Agnus dei« erinnert der Chorsatz im Text an eine Todtenfeier. Auch Orlando di Lasso's herrliches, wundervoll melodisches »Requiem« vom Jahre 1589 hat keine Sequenz. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird die musikalische Form der Todtenmessen breiter und in den einzelnen Gliedern wuchtiger. Der Liturg scheidet aus. Den Uebergang zeigt uns sehr eigenthümlich das »Requiem« des G. A. Pitoni vom Jahre 1688. In demselben sind die früher liturgischen Abschnitte in die Form dreistimmiger Sätze übertragen: reihum Knabenterzett, der nächste: Terzett von Männerstimmen. Was früher Chorsatz war, ist dem vierstimmigen Chor geblieben und hat den Styl, den hierfür die früheren Meister festgestellt hatten. Die Terzette hingegen zeigen die Beweglichkeit in Rhythmus und Ausdruck, welche eben erst in Folge von Monodie und Musikdrama sich entwickelte. Pitoni folgte den neueren Bestrebungen in der Vocalmusik bekanntlich eifrig und mitthätig. Unter anderem hat er die Skizze zu einer zwölfchörigen

G. P. da Palestrina, Requiem (von 1591).

O. di Lasso, Requiem (von 1589).

G. A. Pitoni.

Messe entworfen. Unter den Todtenmessen, welche sich enger als das Pitoni'sche »Requiem« dem sogenannten Palestrinastyl anschliessen, sind als hervorragende die von Or. Vecchi, Giov. Fr. Anerio, G. Cavaccio und L. Vittoria bekannt. Der allererste Platz in dieser Gruppe gebührt jedoch dem achtstimmigen »Requiem« von Fr. Cavalli, dem eigentlichen Schöpfer der venetianischen Oper. Dieser grosse Meister schrieb dieses zweichörige Werk für sein eignes Begräbniss († 1706) und bestimmte testamentarisch und durch Legate regelmässige Aufführungen desselben zu seinem Gedächtniss. Es ist die feierlichste Todtenmesse, welche existirt, und wenn jemals von einem alten nur handschriftlich vorhandenen Tonwerke die Drucklegung wünschenswerth gewesen ist, so von diesem. Ein Theil seiner erhabenen Grösse beruht auf der Beibehaltung der gregorianischen Motive und der liturgischen Intonationen. Doch hat Cavalli letztere dem neueren Chorsatz stylgemäss angeschlossen, meist in Form eines zweistimmigen Satzes für die Bässe beider Chöre. Die Sequenz ist textlich vollständig aufgenommen und in dem aufgeregten Style behandelt, der bis auf die Gegenwart für die Composition dieses Satzes typisch geblieben ist.

Fr. Cavalli.

»Requiems« mit Instrumentalbegleitung begegnen wir bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Unter die frühesten unter den bekannteren gehören die von G. P. Colonna und G. B. Bassani. In beiden ist aber die Erfindung noch wesentlich rein vocal und auch die Satzformen gehören mehr der älteren Periode an. Wie eine grosse Ueberschrift für's Ganze bringt Bassini vor dem Introitus das erste Wort »Requiem« in den breiten Rhythmen der alten Ritualformel. Auch A. Lotti setzt mit dem Unisono der drei tiefen Stimmen seine Todtenmesse noch so ein und führt auch den Satz in der alten Art über kleine Abschnitte fort: die Bässe vorwiegend starr auf langen Tönen liegend, die übrigen Stimmen mit Bevorzugung choralartiger Wendungen. Das »Dies irae« beginnt mit einem breiten mysteriösen Instrumentalsatze,

G. P. Colonna, C. B. Bassani.

A. Lotti.

in welchem Trompetenklang, verminderte Septaccorde, Generalpausen und feierliche Fugatos einen Hauptbestandtheil bilden. Das Tempo ist Adagio. Das »Requiem« des
F. Durante. Fr. Durante lässt sich schon bei Weitem moderner an. Ein träumerischer Zug kommt besonders im Introitus zum Ausdruck. Rochlitz hat diesen Theil des Werkes und das Graduale, welches in einer bedeutend verlängerten Form erscheint, in seine Sammlung aufgenommen.

Die älteste unter den begleiteten Todtenmessen, welche noch bis jüngst zuweilen zu hören war, ist die von Nic.
N Jomelli. Jomelli. Sie ist wiederholt gedruckt worden; den jüngsten Clavierauszug des Werkes veröffentlichte Julius Stern im Jahre 1866. Die Composition, aus der letzten, unglücklichen Periode des Tonsetzers stammend, galt für seine bedeutendste Schöpfung. Bei grosser Einfachheit ist sie reich an Eigenart der Auffassung. Wie schön ist der kurze Introitus, in welchem die wiegenden Figuren der Instrumentalbässe, sich mit den Violinen die Hand reichend, den Tod in dem freundlichen Bild des Schlummers zeigen. Die Mängel des Werkes beruhen auf einem Familienfehler der neapolitanischen Schule: Vorherrschen einer weichlichen Empfindung. Damit kam es aber den Neigungen des 18. Jahrhunderts entgegen. Auch durch die Verwendung von Solostimmen übte es seinen Reiz. Doch sind diese nur selten äusserlich virtuos behandelt. Im Durchschnitt ist ihre Führung würdig. In ihnen und in den Chorpartien liegt ein Reichthum natürlicher Gesangwirkung, wie er in neueren Werken nur selten vorkommt. Die von Müller in Stuttgart vorgenommene Zusetzung von Blasinstrumenten hat den Charakter des Werkes geschädigt. Ein a capella »Requiem« (in Es) von Jomelli gehört ebenfalls zu den bedeutendsten Compositionen des Textes.

An Verbreitung hinter dem Jomelli'schen »Requiem« weit zurückstehend, sind auch die Todtenmessen A.
A. Hasse. Hasse's der Beachtung werth. Das erste »Requiem« (in Es) hat noch alte liturgische Intonationen sowohl in einfacher, wie in eingearbeiteter Form. Unter seinen her-

vorragenden Stellen ist der Eingang des »Dies irae« wegen der malerischen Kraft seines Orchesters besonders besonders bemerkenswerth. Stechend klingt aus dem Violinen der Schrecken. In dem zweiten (in C) ist der Introitus tief eindringlich. Ihm liegt die Idee eines glänzenden Trauermarsches zu Grunde, aus dem man oft glockenartige Motive heraushört. Beide Todtenmessen sind reich an dankbaren Solonummern.

G. v. Pasterwitz.

Im Allgemeinen drängt sich die Beobachtung auf, dass die Todtenmesse vor dem Verfall, welcher von der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ab auf mehrere Jahrzehnte hinaus die Composition der anderen drei Gruppen der Messe ergriff, bewahrt blieb. Der Grundgedanke des »Requiems« lag menschlich zu nahe und erfüllte auch die geringeren Geister unter den Tonsetzern mit demjenigen Ernste, welchen leider auch die Besten jener Zeit vermissen lassen, wenn sie eine gewöhnliche Messe zu componiren hatten. Nur die Sequenz, das »Dies irae« mit seinem Bilderreichthum, verführte häufiger zu Spielereien, von denen etliche geradezu zu stehenden Typen wurden. Dass bei den Worten »Tuba mirum spargens sonum« die Posaune im Singular oder Plural einsetzt, erscheint allmählich selbstverständlich. Es kommen auch viel ausserordentlichere Einfälle vor: G. v. Pasterwitz z. B., dessen würdiges, aber doch nur mittelmässiges »Requiem« Rochlitz in seine Mustersammlung aufgenommen hat, lässt an der Stelle »Quantus tremor est futurus« den ganzen Singechor in einem grotesken Tremolo starren und beben.

W. A. Mozart.

Jenen Unterschied im Gehalt zwischen »Requiem« und den einfachen Messen auch bei W. A. Mozart nachweisen zu wollen, wäre ein ziemlich triviales Unternehmen. Zwischen Mozart's letzter Messe und seinem »Requiem« liegt ein ganzes Leben; der seelische und künstlerische Reichthum, wie ihn nur das Genie im Laufe zweier Jahrzehnte erwirbt, macht jeden näheren Vergleich zwischen der Todtenmesse Mozart's und seinem anderen unmöglich. Ausserdem wissen wir, dass Mozart die

Gedanken an den eignen Tod in die Feder drangen, als er das »Requiem« schrieb. Es kamen viele Umstände zusammen, um dieses Werk aus seiner Zeit herauszuheben und ihm eine ausserordentliche Lebenskraft einzuflössen. Auch der romantische Reiz wirkte mit. Das »Requiem« Mozart's wird im Anfang dieses Jahrhunderts selten erwähnt, ohne dass zugleich des geheimnissvollen Boten gedacht würde, welcher das Werk bestellte: der langen schwarzen Lakaienfigur, welche wie ein Gespenst das Fortschreiten der Partitur umspähte. Auch die unsinnigen Vergiftungsgeschichten, die angeblichen Intriguen Salieri's und der Italiener, werden bei dieser Gelegenheit mit aufgetischt. Als man später erfuhr, dass Graf Walsegg der geheime Besteller gewesen, dass dieser Mann, der an der Manie litt, als Componist glänzen zu wollen, dieses Werk für sein eignes ausgegeben, erhielt jenes romantische Interesse nur neue Nahrung. Endlich erreichte es bei vielen Verehrern des Meisters einen geradezu leidenschaftlichen Grad durch den Streit, welcher sich um die Echtheit des »Requiems« erhob. Dieser Streit darf seit dem Jahre 1829 als erledigt gelten. Die neuen Untersuchungen von Brahms*) haben die Resultate bestätigt, welche damals A. André in Offenbach veröffentlichte. Die Partitur des »Requiems«, welche dieser Vater der Mozartforschung herausgab, zeigt das Werk genau in dem Zustand, in welchem es Mozart bei seinem Tode hinterlassen. Danach war kein einziger Satz der Todtenmesse wirklich vollendet, als des Meisters Hand erkaltete. Aber der grössere Theil war doch so weit fertig, dass ein geschickter Musiker das Fehlende wohl im Sinne Mozart's ergänzen konnte. Von den 12 Nummern, in welche Mozart das »Requiem« eigenthümlicher Weise zerlegte, waren Introitus und Offertorium in den Singstimmen und im Harmoniebass vollständig ausgearbeitet, für die Instrumentirung dieser Sätze

*) In der Gesammtausgabe der Werke Mozart's von Breitkopf und Härtel mitgetheilt.

die wesentlichen Motive und Gesichtspunkte gegeben. Desgleichen auch in der Sequenz; doch hören in dieser mit dem 9. Tacte des »Lacrymosa« Mozart's Aufzeichnungen plötzlich auf. Vollständig fehlen das »Sanctus«, »Benedictus« und »Agnus dei«. Mit der Ergänzung wurde von Mozart's Wittwe der Wiener Capellmeister F. X. Süssmayer beauftragt. Dieser Musiker genoss in der Fachwelt ein ehrenvolles Ansehen: Sein »Soliman II.« und sein »Spiegel von Arkadien« waren als Lieblingsopern Jahrzehnte lang über alle deutschen Bühnen verbreitet und gehörten in dem grossen Kreis von Werken, welche wir als Absenker der »Zauberflöte« zu betrachten haben, zu den selbständigsten und talentvollsten. Ueberdies konnte Süssmeyer als ein Schüler Mozart's angesehen werden. Mit dem Intentionen, die Mozart in Bezug auf auf das »Requiem« gehabt, war er speciell vertraut und was nicht zuletzt in Betracht kam: seine Handschrift glich der Mozart'schen so genau, dass Walsegg und noch Andere sie dafür hielten. Mag man nun aus dem Umstande auf die Bedeutung Süssmayer's schliessen oder auf die Kritiklosigkeit der Zeit; jedenfalls muss es als Thatsache hervorgehoben werden, dass die Sätze, welche Süssmayer ganz und gar selbst componirt hatte, für echte Mozart'sche Leistungen befunden wurden. Das »Benedictus« wurde sogar noch im Jahre 1802 als eine Perle des ganzen »Requiem« besonders ausgezeichnet*).

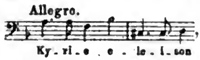
Dass Mozart bestrebt war, in seiner Todtenmesse den kirchlichen Charakter streng und deutlich auszuprägen, zeigt namentlich der Introitus des Werkes. Das in seinem maassvollen Ausdruck der Freude so eigenthümliche Thema, mit welchem der Solosopran hier das »Te decet hymnus« einsetzt, ist die Melodie des alten Chorals »Meine Seel' erhebt den Herrn«. Michael Haydn hat sie an derselben Stelle seines B dur-»Requiems« gebracht. Sie war als Grablied bekannt. Neuerdings hat F. Kiel in

*) Allg. Musikal. Zeitung.

seinem zweiten »Requiem« diesen cantus firmus wieder aufgegriffen. Aus einer ähnlichen Quelle stammt auch das Thema, über welches die Singstimmen die Worte »Requiem aeternam« in Nachahmungen durchführen. Mit einer geringen Abweichung findet sich dasselbe am Eingang von Händels's Begräbnissanthem, dass Mozart wahrscheinlich gekannt hat. Auch die refrainartige Verwendung des zuerst in den Fagotten auftretenden Motivs



ferner die colorirte Führung der Nebenthemen, die Wahl des Hauptthemas der Kyriefuge

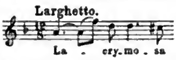


endlich die grosse Ausdehnung dieses letztgenannten Stückes selbst dürfen wir auf das Streben Mozart's zurückführen, seiner Todtenfeier einen objectiven Charakter zu geben und das Weh der Trauer durch die von Alters her erprobte und geheiligte Sprache der Kirche zu lindern. Es finden sich nur wenige Stellen, an welchen sich die subjective Empfindung einzumischen versucht: Die ersten Einsätze von »et lux perpetua« und vom »exaudi« sind es. Aber sie gelangen mit ihrem dramatischen Ton nicht einmal bis ans Ende. Das Eigenthümliche dieses ganzen ersten Satzes ist es: dass er in seinem thematischen Material so einfach, fast auf Gemeinplätze gestellt ist und doch so tief wirkt. Als ungeschriebener cantus firmus klingt der tiefe Ernst der Stimmung durch. Die Instrumentation trägt auch mit dazu bei, uns die Farben der Trauer fest vor dem Auge zu halten: den Bassethörnern und Fagotten ist ihre Rolle mit genialer Berechnung zugewiesen; ebenso den Posaunen am Schluss der Einleitung. Doch hat diese Süssmeyer wohl kaum in Mozart's Sinne weitergeführt.

Die Sequenz, das »Dies irae«, hat Mozart in sechs gesonderten Nummern behandelt. Die erste, das eigentliche »Dies irae«, ein Chorsatz — hart und erschreckt in der Vocalpartie, aufgeregt und gährend im Orchester — hat die Hauptstelle bei der Repetition des »Quantus tremor«. Das einfache Achtelmotiv der Singbässe ist von

grausiger Wirkung. Die Texteswortc des »Tuba mirum« tragen die Solostimmen, eine nach der anderen, in fragenden, bangen Weisen vor. Am Schlusse erfährt der zagende Ton durch den Choreintritt eine ergreifende Steigerung. Der beruhigte Schluss (in B dur) erregt Bedenken; noch mehr der Anfang wegen der Posaune. Nach den ersten Tacten geräth sie in Figuren, welche der Natur des Instrumentes widerstreben. Man darf hier der buchstäblichen Genauigkeit der Mozart'schen Skizze misstrauen. Möglicherweise fehlt beim Beginn der Achtel die Angabe eines anderen Instrumentes (Fagott?). Unter den kleinen abgeschlossenen Sätzen, durch welche das »Requiem« Mozart's an die frühesten Formen der Todtenmesse erinnert, ist das »Rex tremendae majestatis« einer der knappsten. Bis wenige Tacte vor dem Schlusse ist das Tonbild die musikalische Umschreibung der im Subject gegebenen Begriffe von der Hoheit und Gewalt der göttlichen Majestät. Sehr schön bezeichnen die ersten, wie zagend auf dem schlechten Tacttheil beschränkten Anrufe der Singstimmen ihnen gegenüber das Verhältniss menschlicher Ohnmacht. Die Bitte »salva me« kommt in den vier letzten Tacten kurz, aber eindringlich zu einem demüthigen Ausdruck. Mehr als in anderen Nummern fällt hier die Behandlung der Blasinstrumente, welche sinnlos die Singstimmen verdoppeln, auf. Sie kommt ausschliesslich auf Süssmayer's Conto. Das »Recordare« ist einer der gehaltreichsten Sätze des Werkes. Seine Form ist die der dreitheiligen Arie: erster und dritter Theil gleichlautend, zwischen beiden ein selbständiger contrastirender Mitteltheil. Letzterer, sehr kurz, umfasst den Textabschnitt von: »Ingemisco« bis »spem dedisti«. Im Hauptsatz ist die kurze Periode, zu welcher beim ersten Male die Worte »ne me perdas« gesungen werden, besonders ergreifend. Mit dem Introitus hat dieses »Recordare« den strengen kirchlichen Charakter gemein und auch in den formellen Mitteln besteht Aehnlichkeit. Das »Confutatis« malt in erschreckten, aufgeregten Figuren des Streichorchesters den Zustand der

Verdammten; die Männerstimmen veranschaulichen das Angstgeschrei der den Höllenflammen preisgegebenen Seelen. In Sätzchen von grösster Einfachheit treten dieser Gruppe die ruhigen, in Dur gehaltenen Bittgesänge der Frauenstimmen gegenüber. Der zweite Theil der nur kurzen Nummer vereinigt den gesammten Chor in frommem aus zitternder Seele kommenden Ausdruck des Gnadenbedürfnisses. Dieser Schlusstheil gehört zu den genialsten Stellen des »Requiems«. Das »Lacrymosa« hat Mozart zu einem der ergreifendsten Sätze angelegt. In seinen ersten Tacten waltet eine Tonsprache von mächtigster Anschaulichkeit: Schluchzend klingt die Sexte des ersten Motivs:



in die höchste Spannung versetzt uns der Aufmarsch der Stimmen in zagenden, abgebrochenen, leise gehauchten Achteln bei den Worten »qua resurget etc.«. Mit erschütternder Gewalt endigt er im Aufschrei auf den hohen Tönen, wo der Schuld der Menschheit gedacht wird: »homo reus«. Hier bricht Mozart ab. Süssmayer hat sich redlich bemüht, etwas von dieser hochgespannten Stimmung festzuhalten. Einigermaassen ist ihm dies bei dem zweiten Einsatz des »Dona nobis pacem« gelungen. In Mozart's Autograph sind leere Blätter, aus denen man schliessen kann, dass er dem Satze eine mässige Länge (21—30 Tacte) bestimmt hatte. Diese hat der Bearbeiter eingehalten. Das Offertorium »Domine Jesu Christe« besteht in seinem ersten Theile aus einer Reihe kleiner Bilder, in denen die dunkeln Farben des Entsetzens und Grauens dramatisch kurz aufgetragen sind. Der zweite, knappe Theil (Soloquartett) »Sed signifer sanctus Michael« steht dazu in einem freundlichen Gegensatz. Die Schlussfuge »Quam olim Abrahae« hat ein kirchlich viel gebrauchtes Thema. Mit besonderer Liebe sind in ihr die Worte »et semini ejus« bedacht. Sie ist nur kurz und die leeren Blätter im Autograph scheinen anzudeuten, dass ihr Mozart noch einen Theil zufügen oder hier noch eine neue Einlage geben wollte. Süssmayer hat, diese Lücke übergehend, unmittelbar das

»Hostias« folgen lassen, den letzten Satz des Werkes, welcher von Mozart selbst herrührt. Er trägt die eigenthümlichen Züge des kurzen, inhaltschweren Aufbaues, welcher einen grossen Theil der kirchlichen Compositionen Mozart's auszeichnet. Die von Süssmayer selbst componirten Nummern des »Sanctus«, »Osanna«, »Benedictus«, des »Agnus« (bis zum »lux aeterna«) repräsentiren einen würdigen Typus der katholischen Kirchenmusik in jener Periode. Mit Glück sind ihnen echt Mozart'sche Wendungen eingefügt. Nur der Sopraneinsatz im »Benedictus« verräth eine geringere Stufe von Styl und Fantasie.

Das Mozart'sche »Requiem« errang in seiner Gattung eine ähnlich beherrschende Stellung, wie die Beethoven'schen Sinfonien auf dem Gebiete der grossen Instrumentalcomposition. Es verbreitete sich schnell durch ganz Deutschland und drang über dessen Grenzen weiter nach allen Himmelsrichtungen: hinunter nach Turin, Florenz, Neapel, Lissabon, hinauf nach Warschau, Petersburg, Lemberg, Stockholm. In Paris machte es einen solchen Eindruck, dass man im Jahre 1840 bei der Leichenfeier Napoleon's ihm zu Liebe die einheimischen Componisten überging. Es überschritt den Ocean und wurde selbst in Rio Janeiro aufgeführt. In dieser Glanzzeit des Mozart'schen »Requiems« — die drei Jahrzehnte von 1798 bis 1828 bilden dieselbe — war jede Todtenmesse eines neuen Tonsetzers den stillen oder offenen Vergleichen mit dem Schwanengesang des Salzburgischen Meisters ausgesetzt. Kritik und Publikum gingen kühl an manchem Werke vorüber, welches zu anderen Zeiten um seiner Selbständigkeit willen laute Anerkennung gefunden haben würde. Wir denken dabei in erster Linie des unvollendeten »Requiem« von Michael Haydn (in Bdur), welches mit dem von Mozart auch in seiner Geschichte Berührungspunkte zeigt. Auch Haydn rief der Tod ab, ehe er dies Werk vollendet. Das frühere »Requiem« desselben Componisten (Cmoll) schliesst sich mehr an die ältere Form an und erreicht mit dem Choralgesang ergreifende

Wirkung. Das »Dies irae« darin ist ruhig feierlich. Wir denken ferner der Todtenmessen von Ett, Fasch, Neukomm*), Tomaschek, Abt Vogler, G. Weber, Wittašek. In zweiter Linie sind auch die Requiemcompositionen von Bochsa, Drechsler, Drobisch, Elsner, Eybler, Gänsbacher, Häser, Hellwig, Henkel (deutsche Seelenmessen), Hüttenbrenner, S. Mayer, Moralt, Morlacchi, Salieri, Sechter, Stadler, Zelter, Zingarelli zu erwähnen. Die Fruchtbarkeit der Periode wird durch diese grosse Anzahl Namen, welche nur eine Auslese bedeutet, bewiesen. Sie tritt in ihr volles Licht, wenn man die Thatsache berücksichtigt, dass viele der hier gar nicht genannten Tonsetzer ihre Todtenmessen gleich serienweise veröffentlichten: in Serien zu sechs und acht Exemplaren. Ein Franz Schneider ist mit 15 »Requiems« vertreten. Auch Ferdinand Cauer, der Componist des »Donauweibchens«, warf drei »Requiems« auf einmal hinaus. Den Bann einer relativen Gleichgültigkeit, welchem diese Compositionen ohne Ansehen ihres verschiedenen Werthes unterlagen, durchbrach nur Einer: L. Cherubini, und zwar mit seinen beiden »Requiems«, dem in C moll für gemischten Chor sowohl, wie mit dem für Männerchor geschriebenen D moll-»Requiem«.

L. Cherubini, C moll-Requiem. Auch das C moll-»Requiem« Cherubini's, im Jahre 1816 componirt und 1818 zur Todtenfeier Méhul's zum ersten Male aufgeführt, vielleicht die bedeutendste Todtenmesse, die nach der von Gossec in Frankreich wieder geschrieben wurde, und die einzige, welche die Landesgrenzen seit langem überschritten hatte, — auch dieses wurde in Deutschland dem Vergleich mit Mozart unterzogen. Das oberste musikalische Reichsgericht in Deutschland jener Zeit: die Allgemeine Musikalische Zeitung, entschied (i. J. 1820) gegen Cherubini. Der breite Artikel, welcher den philiströsen gespreizten Geist der Fink'schen Redac-

*) Zum Gedächtniss der Brüder J. und M. Haydn.

tionsperiode athmet, wirft dem Componisten der »Medea«, dem Tonsetzer, der die Figur des Micheli geschaffen, Mangel an Gemüth vor. Mit diesem Vorwurf war man gegen alle Tonwerke schnell bei der Hand, welche aus Frankreich kamen. Auch Méhul's Sinfonien waren damit zu Tode geschrieben worden. Das musikalische Deutschland war damals nahe daran, das Sentimentale nur dann zu verstehen, wenn dasselbe in einer etwas handgreiflichen Form geboten wurde. In der That ist das C moll-»Requiem« Cherubini's reich an Gemüth und Empfindung. Aber ein grosser Theil dieser Regungen ist von zarter und subtiler Natur und überdies mit einer ausserordentlichen Knappheit des Ausdrucks hingestellt. Kürze, Schlichtheit und Bestimmtheit kennzeichnet im Allgemeinen den Styl dieses Werkes. Sie ist ein Grundzug im künstlerischen Wesen Cherubini's überhaupt und sie äussert sich ebenso sehr, wie in den Abschnitten, welche vom Gefühl zum Gefühl gehen, in den anderen Theilen dieser Todtenmesse: in den mächtigen Bildern, welche sich an die Fantasie wenden sollen. Wer in die Kunst bis zu dem Punkte eingedrungen ist, wo die Beschäftigung mit ihr auf Denkungsart und Charakter heilsam einzuwirken beginnt, wird sich überhaupt dawider sträuben, wirkliche Individualitäten mit Censuren gegen einander zu bringen. Sollte der Versuch aber trotzdem für unseren Fall nothwendig sein, so werden sich unter den hier in Frage kommenden Männern wohl nur Wenige finden, welche im Stande sind, Cherubini's »Requiem« in Cmoll hinter die Mozart'sche Trauermesse zu stellen.

Es giebt in der neueren Chorlitteratur keine zweite Todtenmesse, welche sich mit dem Cmoll-»Requiem« von Cherubini in der Bestimmtheit und Stärke des Totaleindrucks messen kann. Die Auffassung dieser Todtenfeier ist ganz eigen durch das Vorherrschen einer resignirten Stimmung. Es ist, als ob der Componist allen den Mitteln, mit welchen der trauernde Mensch sein Herz zu erleichtern pflegt, sein volles Vertrauen nicht zu schenken vermöge. Die Klage löst seinen Schmerz nicht ganz, der

Hinblick auf die seligen Bilder vom himmlischen Leben kann ihn nicht von dem Druck des einen Gedankens befreien: von dem Gedanken an das unabänderliche Schicksal, welches der Menschheit das Sterben als Ziel gesetzt hat. Dieser Gedanke wirft seinen finsteren Schatten über alle Theile des meisterlichen Werkes und mit einem überlegenen Kunstverstand ist er in dem Plan der Composition durchgeführt, aus Zeichnung und Farbe bald offen, bald versteckt herauszufühlen. Besonders stark ist der Ton einer Trauer, die männlich an sich hält, aber auf einen eigentlichen Trost verzichtet, im ersten Satze dieses »Requiem« ausgedrückt: im Introitus und »Kyrie«. Die Instrumentation ist darauf gerichtet; der dunkle Klang herrscht vor: wie im Graduale und im »Pie Jesu« spielen die Violen die erste Stimme, die Violinen schweigen. Das Hauptthema der Soprane: kurz, einfach, aber in seinem Quintenfalle so leidvoll! Das durchgehende Begleitungsmotiv des Satzes, von den Fagotten zuerst gebracht, so schwer fragend; die ganze rhythmische Bewegung verhalten, der Aufbau immer wieder auf Fermaten einhaltend! Die aufhellenden Stellen des Textes, die Worte vom ewigen Licht, welches den Seligen leuchtet, von der Herrlichkeit Gottes, die in Hymnen gefeiert wird, sind auf trauernde und kleinlaute Motive gestellt. An einer einzigen Stelle, bei den Worten »ad te omnis caro veniet«, leuchtet ein flüchtiger Schimmer von Hoffnung auf. Der liturgische Hauptheil des Satzes, das »Kyrie«, das Gebet zum Herrn, ist fast nur wie ein pflichtmässiger Anhang angefangen. In dem Graduale fliesst die Melodie der Klage etwas stärker. Wie fest aber Cherubini an der Grundstimmung festhält, zeigt sowohl der in die Entsagung zurücklenkende Schluss, als namentlich auch die Wiedergabe der Stelle »in memoria aeterna erit justus«, für welche ohne Zweifel die überwiegende Mehrheit der Tonsetzer eine freudevollere Einlage sich nicht versagt hätten.

Aeusserlich bildet auch in Cherubini's C moll-»Requiem« den Mittelpunkt der Messe: das »Dies irae«. Von der

Mehrzahl der anderen Tonsetzer unterscheidet sich Cherubini in der Behandlung dieses Theils dadurch, dass er die ganze Sequenz, wie in einem Zuge, d. i. in einem Tempo, durchnimmt bis zum »Lacrymosa«. Erst bei diesem Schlussabschnitte tritt eine neue Bewegung ein: ein feierliches Largo. Der Wehruf, mit welchem es einsetzt, erscheint wie die moralische Frucht der vorhergehenden erregenden Schilderung des Gerichts. Die schwere Wehmuth dieses »Lacrymosa«, die einfache Innigkeit, mit welcher in ihm »Pie Jesu« gerufen wird, entscheiden den Schlusseindruck des Satzes. Die Bilder, welche Cherubini vom jüngsten Tage und seinen Schrecken entwirft, sind in einem grossen Style ausgeführt, welcher die Einzelheiten nur leicht andeutet. Im Haupttheil ruht die Darstellung auf dem Orchester. Die Posaunen deuten das Gewaltig-Unheimliche der Situation mit einem starren rhythmischen Motiv an; ein einziger Schlag des Tamtam genügt, ihren unerhört entsetzlichen Charakter auszusprechen. Die leidenschaftlich wilde Bewegung der Scene bringen die Geigen mit einem einfachen Achtelthema zum Ausdruck, welches von unten nach oben steigt und, auf der Höhe angelangt, die Blasinstrumente mit aufnimmt und auch die Singstimmen. Letztere sind an vielen Stellen in den Instrumentalsatz hineincomponirt mit canonisch repetirenden Phrasen einer aufgeregten Declamation. Mit einfachen Mitteln ist eine schauerliche Wirkung erreicht, welche nur vorübergehend an geeigneten Satzschlüssen sich etwas mildert. Diejenigen Stellen, welche in das furchtbare Wogen des grossen Tongemäldes das Oel des Friedens hineinzaubern, sind »Salva me« und »voca me«. Der Gebetstheil von »Recordare etc.« bis »preces meae non sunt dignae« schillert in einem merkwürdigen Doppellicht: die Singstimmen ziehen einzeln oder zu zweien im Unisono gepaart, kunstvoll im Canon und doppelten Contrapunkt geführt, wie durch eine grosse Leere dahin, in breiten Rhythmen zwischen Singen und Sprechen schwankend. In dem Violinchor züngeln die kleinen Flämmchen des Fegefeuers fort.

Im Offertorium »Domine Jesu Christe« tauchen die Schrecken des »Dies irae« noch einmal auf, als der Text die Strafen der Hölle, als er den tiefen See, den Löwenrachen und die grosse Finsterniss erwähnt. Diese Vorstellungen hat Cherubini in kurzen, abgeschlossenen Bildern niedergelegt. Bestimmend für den Satz ist der Anklang freundlicher Erscheinungen: Um den heiligen Michael hat der Meister eine Scene von Licht und Güte gewoben, in deren Anblick Jedermann schwelgt. Ihr Grundmotiv, eine einfache Achtelfigur, tritt schon in der Einleitung des Satzes, in seinem zweiten Tacte auf. In der Durchführung desselben zeigt sich Cherubini wieder als der geniale Beherrscher der Chromatik. Den zweiten Theil des Offertoriums nimmt eine etwas frei gehaltene Fuge ein, welche die Worte »Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus« in drei Themen ausführt. Ihr Ton ist ein zutrauensvoller, der Aufschwung aus ihm zum Enthusiasmus etwas gewaltsam. Den Schlusstheil bildet ein Adagio ($^3/_4$-Tact) über die Worte »Hostias et preces tibi domine laudis offerimus«. In die Form seiner Melodien theilen sich verschiedene Principien, die langhin fliessende Weise und der stückweise Aufbau: in seinem Inhalt wechselt frommes, dankbares Vertrauen mit leisen Regungen des Zagens. Der Grundton des Werkes klingt verdeckt wieder durch. Am Schlusse hören wir Mozart. Eigenthümlicher als das sehr kurz durchgenommene »Sanctus« erscheint das »Pie Jesu«. Gedrückt und tief wehmüthig schleicht es vorüber. Besonders rührend ist das Zwischenspiel mit der eindringlichen Viertelfigur der ersten Clarinette. Der Satz wirft einen geistigen Blick auf den Introitus zurück. Das »Agnus dei« beginnt leidenschaftlich, wie in der Abwehr gegen die grässliche Idee vom Tode. Nachdem der Chor dreimal laut zum Lamm Gottes aufgeschrien und gebetet hat, fällt das Wort »sempiternam«. Ewige Ruhe? Dieser Begriff wird zum Anker für die erregte Fantasie: Bedeckte Pauken erklingen, die Harmonien streifen an fremdartigen Gebilden vorbei. Das Reich des Geheimnissvollen thut sich auf und bietet

der gequälten Seele eine Zuflucht: Immer fester windet das holdernste Motiv



seine sanften Schleier über des Tondichters Augen. In Traumestönen, welche uns an das »Credo« der D moll-Messe erinnern, Tönen, wie sie nur Cherubini in dieser Art hat, entschlummert die Musik. Kirchlich ist der Schluss nicht ganz genügend; poetisch unendlich fein!

L. Cherubini, Requiem (D moll).

Das zweite »Requiem« Cherubini's (in D moll, nach dem eigenen Verzeichniss des Verfassers i. J. 1836 componirt) gilt heute Vielen deshalb als ein Unicum, weil es ausschliesslich für Männerstimmen geschrieben ist. Ueber das Alter des Männergesangs im Allgemeinen und seine Litteratur sind neuerdings manche falsche Nachrichten in Umlauf gesetzt worden. Einer dieser eigenthümlichen Geschichtsschreiber hat die Einführung des Männergesangs in die Oper vor Jahresfrist in ausführlichen Zeitungsaufsätzen als ein wesentliches Verdienst Marschner's geschildert; ein Zweiter, der das Thema in Broschürenform behandelt, besann sich wenigstens auf Gluck. In Wirklichkeit verwendet ihn aber schon die Peri'sche »Euridice« vom Jahre 1600 selbständig, und auch in der französischen Oper des 17. Jahrhunderts kommt er häufig vor. Ebenso verhält es sich mit der Kirchenmusik der älteren Periode. Speciell unter den Todtenmessen steht Cherubini's D moll-»Requiem« keineswegs vereinzelt da: Um einige der bekannteren Requiemcompositionen für Männerstimmen zu nennen, führen wir aus der älteren Periode das »Requiem« von Asola an: Es ist zuerst in Venedig i. J. 1586 gedruckt und gehört unter die bedeutenderen Werke der grossen Vocalperiode. Proske hat es in Partitur neu herausgegeben. Ferner das dreistimmige von M. Scomparin. Als annähernde Altersgenossen des Cherubini'schen D moll-»Requiem« kennen wir die für Männerstimmen geschriebenen Todtenmessen von Abt Vogler, G. Weber, Elsner, Seyfried und Häser. Freilich aufgeführt hört man diese Werke heute nicht!

Das zweite »Requiem« Cherubini's hat mit seinem

Vorgänger etliche musikalische Berührungspunkte, die sich namentlich in der Auffassung des Introitus und des »Dies« sehr deutlich zeigen. In diesem letztgenannten Satze begegnen uns sogar bei gleichen Worten: »flammis acribus addictis« z. B. ziemlich dieselben Notenmotive. Man kann aber trotzdem die zweite Todtenmesse der ersten an Bedeutung nicht gleich stellen. Der innere Antheil, mit dem der Componist geschrieben hat, war bei dem späteren Werk ein geringerer. Der erste Satz, Introitus und »Kyrie«, erscheint wie ein Niederschlag des gleichen Abschnittes im C moll-»Requiem«. Der Ton der Trauer erstreckt sich auch hier auf die Bilder des Textes mit, welche der Fantasie Anlass geben wollen, sich aufzurichten. Die Motive sind sogar äusserlich breiter, aber sie haben nicht mehr die zwingende Kraft, wie in dem ersten »Requiem«: Doch aber immer noch so, dass sie bei einem ausdrucksvollen Vortrag die Idee veranschaulichen. Die Anlage ist: Hauptsatz (bis »luceat eis«), Mittelsatz (bis »veniet«), Repetition des Hauptsatzes. Das »Kyrie« hat mehr selbständigen Gehalt, als im ersten »Requiem«. Das Graduale ist ein scharf und kurzgegliedeter, schön gestimmter, aber in der Ausführung schwieriger a-capella-Satz. Das »Dies irae« ist mit einer gewissen Härte declamirt. Imposant ist die Stelle, wo der Thron des höchsten Richters gezeichnet wird (»Iudex ergo« etc.). Wie in Quadern bauen sich die Perioden der unisono vorgetragenen Melodie dort auf. Der Gegensatz, in welchem der arme Mensch zu dieser Macht und Herrlichkeit tritt, kommt deutlicher als in dem anderen »Requiem« zum Ausdruck. Von diesem Punkt ab richtet Cherubini grundsätzlich sein Augenmerk auf scharfe Ausprägung der textlichen Contraste. Dieses Verfahren ergiebt eine grössere Reihe bedeutender Einzelbilder. Ein zusammenfassender Zug herrscht wieder vom »Lacrymosa« ab, welches in hinreissender italienischer Melodik durchgeführt ist. Dieser Abschnitt und das fromm demüthige Gebet des »Pie Jesu«, welches die Sequenz im warmen D dur zu Ende führt, sind hervorragende Partien im Werke.

Im Offertorium tritt der Abschnitt »Sed signifer sanctus Michael« durch die malerische Kraft der Instrumentation besonders hervor. Der Satz »Quam olim Abrahae« verlässt die Fugenform sehr bald und giebt der Erwartung über die himmlischen Freuden einen freieren und ungebundenen Ausdruck. Das »Sanctus« steht mit seiner vollen, glänzenden Orchesterrüstung auffallend ausserhalb des Kreises der Todtenmesse. Ganz am Ende erst dämpft es seinen Feiertagston. Um so klarer ist das »Pie Jesu« aus einem trauernden Gemüthe herausgebetet. Das Motiv der langsamen Viertel beherrscht seinen Ausdruck. Das »Agnus dei«, in seinem ersten Theile ganz ähnlich aufgebaut und gestimmt, wie der gleiche Satz im Cmoll-»Requiem«, schliesst mit stärkerer logischer Betonung des »lux perpetua«. Beantworten in jenem die letzten Tacte die Frage nach dem ewigen Leben und dem ewigen Lichte mit einem »Vielleicht« — so spricht hier Cherubini ein freudiges »Gewiss«!

Das nächste »Requiem«, welches nach diesem letztgenannten Werke die allgemeinere Beachtung, zustimmend oder abweisend, auf sich zog, kam gleichfalls von Paris. Es ist H. Berlioz' Todtenmesse, im Jahre 1837 für die bei der Beisetzung des Generals Damrémont im Invalidendom von der Regierung veranstalteten Trauerfeierlichkeiten componirt. Das Werk, von welchem Berlioz selbst auch in verschiedenen Städten Deutschlands seiner Zeit Aufführungen veranstaltete, hat erst in den letzten Jahren begonnen sich einzubürgern. Die Gründe, welche ihm entgegen waren und immer entgegen bleiben werden, sind leicht zu finden. Dieses »Requiem« macht an die Ausführung nach verschiedenen Richtungen hin ungewöhnliche Ansprüche. Die Einleitung zum »Tuba mirum spargens sonum« z. B. ist für vier selbständige Bläserchöre geschrieben, welche, jeder in einer anderen Ecke des Aufführungsraumes placirt, ihre Fanfaren nach den verschiedenen Himmelsgegenden hinausschmettern. Es sind die Engelsboten, die wir von alten Bildern des jüngsten Gerichts her kennen. Dazu verlangt aber die

H. Berlioz, Requiem.

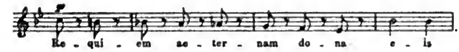
Originalpartitur — C. Götze in Weimar hat sie sehr geschickt vereinfacht — eine Besetzung von 16 Posaunen, ebenso viel Trompeten, die anderen Messingbläser in entsprechenden Zahlen und eine kleine Armee von Schlagzeug. Ebenso viele Schwierigkeiten bietet Berlioz durch seine Behandlung der Singstimmen. Der Componist hat ihnen Intonationen zugemuthet, welche nur nach langer Mühe und bei peinlichster Sorgfalt aller an der Ausführung betheiligten Sänger überwunden werden können. Schliesslich kann auch nicht geleugnet werden, dass der künstlerische Werth der Composition, ihr Ideengehalt ein gleichmässiger nicht ist. Sie hat ihre barocken, gewalsamen und renommistischen Momente. Nach allen diesen Abzügen bleibt aber das »Requiem« von Berlioz immer noch seine reifste Arbeit und eine originelle Composition von wirklicher und ungewöhnlicher Bedeutung. Sie ist ein Werk von innerlich grossem Style, mit einer inbrünstigen Versenkung in den erhabenen Stoff, mit einer Fantasie geschrieben, welche immer dramatisch lebendig auffasst und ihre Auffassung oft in grossartigen, zuweilen in eminent urspürnglichen Gestaltungen äussert. Der musikgeschichtliche Boden, auf welchem dieses Werk reifte, ist hauptsächlich der der Beethoven'schen Kunst. Aber auch seinem Antipoden Cherubini, namentlich dessen Cmoll-»Requiem« mit dem Tamtamschlage, verdankt Berlioz ersichtliche Anregungen.

Berlioz hat den Text der Todtenmesse iu zehn Nummern getheilt. Zum Verständniss des ersten Satzes (»Requiem«) sind drei Hauptmotive zu beachten: Das erste ist die breite, schwermüthige Melodie, mit welcher die Chorbässe am Anfang des Werkes eintreten:



Ihre Grundstimmung variirt der Componist im Verlaufe des Satzes verschiedenfach und führt sie bis zum glühend leidenschaftlichen Ausbruch der Todessehnsucht. Das zweite Hauptmotiv ist der eine gemischte Scala in gebrochenen Achteln hinabsteigende Gang, in welchem die

Tenöre gleich nach dem Einsatz der Bässe neben diesen herschreiten



Er ruft das Bild eines in schweren Schritten aufwärts steigenden Trauerzuges vor die Fantasie. Das dritte wesentliche Motiv ist das chromatische Thema



des Orchesters, das wie eine schmerzliche Frage klingt. Besonders reich ist aber dieser erste Satz an rührenden und lieblichen Episoden, welche das aus jenem Material aufgebaute Arsenal des Ernstes traulich und wohnlich machen. Auch in der Form zeichnen sich diese Episoden als originell aus. Hierher gehört die wie ein Wiegengesang klingende Stelle, mit welcher die Soprane (auf das Wort »dona« in Achtelfiguren) die fromm und innig um Ruhe bittenden Tenöre umspielen. Da ist jene abwechselnd von Tenören und Bässen getragene Melodie zu den Worten »Te decet hymnus«, welche, in der Idee mit Cherubini übereinstimmend, aber in eigenartiger Form, den Beisatz von Traurigkeit so schrill in die hoffnungsvollen Tonwendungen einmischt. Der kleine Abschnitt enthält ausserordentlich viel Fantasie, namentlich auch in der fahlen Farbe des Orchesters und der monoton hinpendelnden, das Grabgeläute vor die Fantasie rufenden Cellofigur. Da ist ferner die Stelle bei »lux perpetua luceat«, wo die ganze Musik wie ein verglühendes Lämpchen dem völligen Erlöschen nahe scheint. Auch die psalmodirende Behandlung des »Kyrie eleison«, welche ganz das Bild einer dem Vorbeter eifrig und mechanisch nachsprechenden Kirchenversammlung hervorruft, ist als ein origineller Zug realistischer Natur bemerkenswerth.

Die zweite Nummer (der Anfang des »Dies irae« bis mit den Worten »judicanti responsura«) zerfällt in vier

Unterabtheilungen. Die erste (A moll) beginnt schwül und unheimlich ruhig. Die Soprane singen allein. Durch solche Vereinzelungen der Stimmen und durch den alterthümlichen Bau der Motive sucht Berlioz wiederholt in seinem »Requiem« an die alten liturgischen Intonationen zu erinnern. Ebenso sehr wie durch den Text selbst scheint seine Fantasie durch die Romantik der kirchlichen Ceremonie gefesselt gewesen zu sein. Die Anspielungen auf bezeichnende Einzelheiten des kirchlichen Dienstes und die Scenerie der alten Feier gehen immer neben her. Bald (B moll) hören wir die Angstschreie der Tenöre »Dies irae«, welche die Frauenstimmen aus ihrem Träumen wecken. Vom starren Schrecken gefasst, antworten diese jetzt: »Dies irae« in erstaunten und entsetztem Ausdruck. Grösser und grösser wird die Aufregung, lebhafter die allgemeine Bewegung (D moll). Nur die Bässe des Chores bleiben bei der feierlich ernsten Kirchenmelodie, mit welcher die Instrumente die Sequenz eröffneten:





Berlioz scheint sie als musikalisches Motto des ganzen Satzes gedacht zu haben. Und nun kommen wir vor die Glanzstelle des Satzes, vor das »Tuba mirum spargens sonum« (Es dur) mit der allarmirenden und prunkenden Orchestereinleitung und dem grandiosen Unisonogesang der Männerstimmen. Dieser in höchste Pracht getauchten Scene vom jüngsten Gericht und Auferstehung sind innig, eindringlich und kurz die Worte »judicanti responsura« entgegengestellt, ein meisterhafter Ausdruck der bangen Frage »Wer wird bestehen?«

Der dritte Satz »Quid sum miser« (Gis moll) ist ein Tenorsolo. Aus dem in absichtlicher Dürftigkeit geführten Orchester tauchen die drohenden Motive des vorigen Satzes, des »Dies irae«, wieder auf. Die Singstimme klagt

und bittet wie in einer grossen Oede vereinsamt und verloren. Man muss von der fesselnden poetischen Intention des Satzes beim Anhören ausgehen, da er, als absolutes Musikstück genommen, kaum verständlich ist.

Der vierte Satz »Rex tremendae majestatis« (Edur) ist derjenige des Werkes, welcher den realistischen Zug der Berlioz'schen Romantik am ausgeprägtesten aufweist. Die Furcht vor dem Fegefeuer und den Höllenqualen ist mit einer fast platten Naturtreue geschildert. Diese Tonbilder sind die musikalischen Photographien einer in Verzweiflung aufschreienden Masse, als solche grosse Leistungen des Componisten. Aber Berlioz entwarf diese mächtigen Bilder des Schreckens und der Majestät nur als den Hintergrund für die Figur des armen ohnmächtigen Menschen, der mit seinem »Salva me« vor den Richter tritt, ganz auf Gnade angewiesen. Die einfache reine Schönheit der Gebetstellen des Satzes entscheidet den Endeindruck. Die zarten Töne, mit denen die Worte »salva me« und »fons pietatis« erklingen, dringen doppelt tief und friedlich in die durch die grandiosen Bilder des Gerichts erregte Seele.

Der fünfte Satz »Quaerens me« (Adur) ist eine fugenartige Composition für sechsstimmigen Chor a-capella. In der eigenthümlichen Klangwirkung dieses absichtlich archaisirenden Satzes zeigt aber Berlioz die Stärke seines angeborenen Tontalentes auch auf einem ihm fremderen Felde. Der sechste Satz »Lacrymosa« (Amoll) hat zu seiner Grundstimmung eine an dieser Stelle von vielen Componisten gewählten Mischung von Wehmuth und Freudigkeit. Er schwelgt zuweilen in dem Sehnen nach dem Tage der Auferstehung und bittet mit der frohen Herzlichkeit eines Kindes um die ewige Ruhe. Ein formell hervortretendes Merkmal dieses Satzes ist, dass er sich fester auf die Mittel der Melodik stützt, als dies bei Berlioz sonst üblich ist. Er wirkt im Durchschnitt auch in diesem »Requiem« vorwiegend mit rhythmischen und harmonischen Bildungen. Ueber den Melodien dieses »Lacrymosa«, die man als im edlen Sinne populäre bezeichnen

kann, liegt ein Hauch von warmer, italienischer Musikluft. Die ganze Führung des Satzes ist — mit Ausnahme einer einzigen ängstlich spannungsvollen Stelle — von einer ruhigen Breite und Grösse. Ganz apart ist die Anlage des Offertoriums »Domini Jesu Christe«, der siebenten Nummer des »Requiems«. Der Chor singt mit Ausnahme der Schlusstacte den ganzen Text auf das Motiv



immer im unisono aller Stimmen leicht hinein declamirt. Es macht den Eindruck eines Citats aus dem dürftigen Musikschatz jener Völkerschaften, in deren Besiegung der Held dieses »Requiem«, der General Damrémont, sich die Lorbeeren der Geschichte erwarb. Das Orchester antwortet jenem stereotypen Chorsignal mit einem ebenso regelmässig wiederholten, mysteriösen einzigen Ton aus dem Munde der Bläser. Das Hauptbild, welchem dieses symbolische Bruchstück primitiver Naturmusik eingewoben ist, besteht aus einer Fuge der Streichinstrumente. Rhythmus und Charakter ihres Themas, ihr Aufbau, der nach kurzen Anläufen immer wieder von vorn ansetzt, erinnern lebhaft an eine Sisyphusarbeit. Nach Berlioz' eigener Angabe soll der Satz den Chor der Seelen im Fegefeuer verbildlichen. Das »Hostias« (Nr. 8) ist mehr eine Nachbildung alter liturgischer Formen, als der Ausdruck der eigenen Empfindungen, welche Berlioz den Worten gegenüber fand. Alles in Allem ein sinnreicher Nothbehelf! Die Psalmodien sind dem Männerchor allein übergeben. Das »Sanctus« (Nr. 9, Des dur) ist von den Sätzen des zweiten Theils des Werkes vielleicht der fesselndste, derjenige, in dem die poetische Absicht musikalisch am vollkommensten ausgeführt worden ist. Er besteht aus zwei Theilen: einem freien Wechselgesang zwischen Solotenor und Frauenchor über die Worte »Sanctus deus Sabaoth, Pleni sunt coeli gloria tua«, und einer Chorfuge über das »Osanna«. Beide werden repetirt. Die Fuge über »Osanna« erfüllt den Zweck eines kräftigen Lobgesanges; beim zweiten Male leistet sie noch mehr und setzt mit einer glücklichen Steigerung die Seele des

Hörers in Schwung. Das »Sanctus« aber hat in der neueren geistlichen Musik im Ausdruck visionären Entzückens nicht seines Gleichen. Klangfarben, Rhythmen, Modulationen und Melodien stehen alle unter dem Zauber einer grossen stillen Schönheit, wie von dem Anblick einer wunderbaren Himmelserscheinung zugleich geblendet und erhoben. Der zehnte Satz »Agnus dei« (Anfang Adur, Schluss Gdur), mit einfachen, aber wie aus höheren Sphären herabklingenden Accorden eingeleitet, kehrt mit dem Eintritt der Singstimmen zu dem »Hostias« zurück und wendet sich dann, ähnlich wie Süssmayer in Mozart's »Requiem« gethan, mit dem Schlusstheil dem Introitus wieder zu. So ist Anfang und Ende des bedeutenden Werkes in einander geschlungen.

Der Zeit nach ist als die nächste Todtenmesse, welche von dem Träger eines bedeutenden Namens herrührt, das »Requiem« von R. Schumann zu erwähnen: eins der nachgelassenen Werke dieses Componisten (op. 148). Auch die stark Schumann'sche Strömung, welche die letzten zwanzig Jahre des deutschen Musiklebens beherrscht hat, war nicht im Stande, diese Composition flott zu machen. Es sind nur vereinzelte Aufführungen zu verzeichnen. Alle Versuche der liebevollen Pietät scheitern an dem Mangel eines einheitlichen Styls. Man kann dem »Requiem« dasselbe Streben nach Einfachheit der kirchlichen Tonsprache nachrühmen, welche wir an der Messe Schumann's anerkennen müssen. Aber die Ausführung trägt die Spuren der Flüchtigkeit und Hast. Die Idiome sind wunderlich durcheinander gerathen: auf streng und ernst durchgearbeitete Theile folgen Fortsetzungen, die wie italienische Waaren aus der berüchtigten Periode des Guitarrenorchesters aussehen. Doch ist auch in den Sätzen, welche polyphon gehalten sind, die Erfindung und geistige Richtung zuweilen trivial; z. B. in »Te decet hymnus«. Man muss diese Sachlage um so mehr bedauern, als einzelne Partien des Werkes gelungen sind: so der Introitus; andere können als genial bezeichnet werden. Das gilt namentlich von dem ersten Satze des

R. Schumann, Requiem.

»Dies irae«, der mit sehr einfachen Mitteln — hauptsächlich durch ein Motiv aus zwei Accorden gebildet — den Druck einer eigenthümlich schwülen und zum unheilvollen Entladen reifen Situation veranschaulicht.

F. Lachner, Requiem.

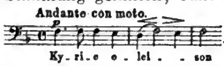
Ein Altersgenosse des Schumann'schen »Requiems« ist das von Franz Lachner. Am Anfang der siebziger Jahre einer Umarbeitung unterzogen, hat es von da ab eine längere Zeit die Concertsäle durchzogen und eine sympathische Aufnahme gefunden. Es ist eine ausserordentlich schlichte und einfache Composition, welche für den Geist des Textes überall die richtigen musikalischen Grundlinien findet. Die Richtung und auch der Styl einer älteren Periode lebt in ihr noch einmal auf: hauptsächlich nur mit seinem Vorzügen: einer verständlichen Melodik und mit anmuthsvollen Gesangformen. Die Solisten wirken in hervortretender Weise; manchmal in gut angelegten, aber nur zu breiten Sätzen. Die Stelle, wo im Introitus das »Et lux perpetua« zum zweiten Male eintritt, und der Anfang des »Dies« mit dem übermässigen Sextaccord sind die hervorragendsten Erfindungen des Werkes. Sie hinterlassen einen bleibenden und tieferen Eindruck.

Wir begegnen zuweilen die Klage, dass unsere Zeit neuen Tonwerken von ernster Richtung nicht günstig sei. Mit dieser Behauptung steht die Thatsache im Widerspruche, dass einige unserer hervorragendsten neueren Tonsetzer ihren Ruf mit Messen begründet haben. Das war der Fall mit A. Becker und seiner Bmoll-Messe. Auch J. Brahms trat aus einem engeren Kreise erst mit seinem »Deutschen Requiem« heraus. Das dritte leuchtende Beispiel bildet F. Kiel, welcher im Jahre 1860 mit seinem ersten »Requiem« (op. 20) die grössere Beachtung zunächst seiner Fachgenossen errang. Kiel's »Christus« ist populärer geworden als dieses »Requiem«. Der Vorsprung beruht da in erster Linie auf dem Gegenstand und der dramatischen Form des Werkes. Auch wird man der Musik dieses Passionsoratoriums einen selbstständigeren und durchsichtigeren Charakter zugestehen

F. Kiel, Requiem (F moll.)

müssen. Aber von dem technischen Können Kiel's, von seiner reinen und edlen künstlerischen Natur, von der Besonderheit seiner schöpferischen Fähigkeiten, giebt dieses »Requiem« einen genaueren Begriff.

Nach einer Orchestereinleitung, welche zur Hälfte Bachisch ist, setzt der Chor im Introitus sein »Requiem aeternam« im Tone eines friedlich frommen Trauergesangs ein. Schon das »dona eis domine« verlässt aber in seiner ausbiegenden Schlusscadenz diesen Grundton. Der Charakter, in welchem Kiel dieses Todtenamt eröffnen wollte, ist der einer schwankenden Stimmung. Diese Musik tönt aus einem Herzen, welches nicht darüber entscheiden kann, ob der Tod ein Verlust oder ein Gewinn sei, und die Fantasie scheint sich zwischen den Bildern der Hölle und des Himmels noch hin- und herzubewegen. Dass die Wagschale zu Gunsten des vertrauenden Glaubens gestellt werden wird, lassen Abschnitte wie »te decet hymnus«, die Einführung und der Ausdruck des »exaudi etc.« schliessen. Das »Kyrie« besteht aus zwei Abschnitten. Der erstere in gefasster Stimmung gehalten, ruht hauptsächlich auf dem Motive



. Seine Spitze, auch in der dem Ausdruck gegebenen Richtung, bildet das erste »Christe eleison!« Nachdem dies geschlossen, greift ein aufgeregterer Ton Platz. In den Orchesterbässen erhebt sich ein wühlendes Motiv. Die Bläser gehen über scharf accentuirte Hülferufe in ein chromatisch abwärts gleitendes Thema über, das auch für die Singstimmen der Träger der Gedanken des zweiten Abschnitts wird. Eine schöne Beruhigungsstelle bildet auch hier wieder das »Christe eleison«.

Die erste Nummer des »Dies irae« geht bis zu den Worten »Salva me, fons pietatis«. Sie besteht aus einer Reihe kleinerer Tonbilder, in denen durch selbständige Motive die verschiedenen Begriffe der Textzeilen ausgemalt werden. Ihnen allen ist ein spannendes und aufregendes Element gemeinsam, welches von Bild zu Bild

in einer neuen Verwandlung seine dämonische Kraft erprobt und steigert. Den höchsten Grad malerischen Ausdrucks erreicht dabei Kiel an der Stelle »coget omnes« mit einer aus Weber's »Freischütz« bekannten Accord-Modulation. Auch äusserlich sind diese einzelnen Bilder zusammengehalten, und zwar durch die Wiederkehr eines fest von den Blechbläsern gegebenen, auf einem einzigen Ton gebauten Weckrufes. Cherubini's C moll-»Requiem« benutzt dasselbe Mittel, um die Fantasie auf die »Posaunen des Gerichts« zu lenken. Das logische Ziel aller dieser Bilder enthält der demüthig fragende Satz: »Quid sum miser etc.«, dessen Musik am Schlusse der Nummer auf die zwei Worte: »Salva me« wiederkehrt. Die zweite Nummer ist das »Recordare«, ein Bittgesang in getragenen Tönen, dessen grösseren Theil die Solostimmen, gruppenweise abwechselnd, ausführen. Mit dem Einsetzen der Chöre zieht in das Tongemälde eine stärkere Erregung ein. Hier erhebt das Orchester schneidend accentuirte Klagerufe; die sanften Melodien der Solisten umspielt es nur mit Motiven romantischer Unruhe.

Das »Confutatis«, die dritte Nummer, zeichnet sich durch die originelle Auffassung und die einfach packende Ausführung des Textbildes aus. Kiel lässt diese Scene der Verwirrung und Verzweiflung von einem allerdings dunkeln, aber zunächst ziemlich ruhigen Grunde ausgehen. Es sind grosse Wogen, die sich in den Nachahmungen des breiten C moll-Motivs anfangs nur streifen. Allmählich rollen die Harmonien heftiger. Mit dem plötzlichen leisen Eintritt des E dur tritt die Krisis ein. Sie entfesselt den ganzen Sturm der Seelenangst bis zur vollen Erschöpfung. In die eingetretene Leere und Stille wird dann das »Voca me« hineingesungen. Bei der Wiederholung der Scene erfährt der bittende Theil eine Verlängerung durch das »oro supplex«, die in ihrer Einfachheit und durch die kurz entschlossene Wendung in das leise C dur einen sehr schönen Abschluss des Satzes giebt. Das »Lacrymosa«, die vierte Nummer der Sequenz, singt der Chor in breiten Melodien. Aus ihrem accor-

dischen Gefüge klingen noch die Schrecken der vorhergegangenen Scene nach. Das Orchester colorirt mit einem Bach'schen Motiv. Kiel's Tonbau verschmilzt in der Regel Neues und Altes, eigene Individualität und Anregungen grosser Vorbilder. So ist im Offertorium »Domine Jesus Christe« das weiche, friedliche Violinenmotiv, welches das Erscheinen des heiligen Michael begleitet und sehr hübsch schon beim ersten Tacte des Satzes ankündet, mit der gleichen Cherubini'schen Stelle verwandt. Der Satz ist aber mit eigenen Ideen Kiel's reich ausgestattet. Hervorragend sind besonders die Declamation des Chores beim Anruf des Herrn und die kleinen Illustrationen, mit denen das »Löwenmaul«, der »Tartarus« und das »grosse Dunkel« skizzirt werden. Die Fuge über »Quam olim Abrahae«, welche den Satz schliesst, ist geistvoll durch den mit neuen Themen steigernden Aufbau, eigenthümlich durch die Behandlung des »promisisti«. Kurz vor dem Ende kommt dieses im fragenden Ton. Das einfach aussehende, doch kunstvolle »Hostias« verbindet sehr wirkungsvoll das Hauptthema des »Quam olim Abrahae« mit einer im ruhigen Dankgefühl dahingleitenden, grossgespannten Melodie, welche die Stimmen des Soloquartetts nacheinander vortragen.

Das »Sanctus« ist in einer höchst einfachen Feierlichkeit gehalten, in deren erhabenen Kreis auch die Worte »Pleni sunt« hineingezogen werden. Das »Osanna« (Fuge) drückt das Gefühl einer fortreissenden Freude mit einem Thema aus, welches in seinen springenden Intervallen dem des Schlusschores im »Christus« ähnlich ist. Die Wirkung des »Benedictus« ruht auf wesentlich coloristischen Mitteln: dem Ineinandergreifen von Soloquartett und Chor. Ueber Melodien und Motiven liegt ein zarter Glanz, der aber im Schlusstheile, wo das »Osanna« in einer neuen musikalischen Variante erscheint, kräftigeren Farben weicht.

Das »Agnus dei« erreicht wohl unter allen Sätzen dieses »Requiems« die eindringlichste Wirkung. Es ist

ganz kurz und einfach, aber von ausserordentlicher Prägnanz in den Hauptmotiven. Die drei Accorde, auf welchen der Chor sein »Agnus dei« wiederholt intonirt, setzen diesen Anruf in der Empfindung mächtig fest. Ebenso schön ist auch die Modulation des »dona nobis etc.« geleitet. Erst mit dem dritten Male kommt das As dur, und mit ihm kommt Ruhe ins Gemüth. Das Werk klingt mit dem »quia pius es« fromm und friedlich aus. Das Orchester streut mit der immer wiederkehrenden Sechzehntelfigur über die ganze Scene einen geheimnissvollen zum Träumen und Schlummern ladenden Zauber.

F. Kiel, Requiem in As. Einige Jahre vor dem Tode des Componisten kam ein zweites »Requiem« (op. 80, As dur) von F. Kiel in Umlauf. Will man den Unterschied der beiden Todtenmessen Kiel's kurz feststellen, so hat man der ersten grössere Beweglichkeit der Fantasie, der zweiten aber ein stärkeres Pathos zuzusprechen. Die letztere ist sparsamer an Ideen, hält aber Stimmungen und Motive fester und führt sie in weitem Bogen aus: zuweilen allerdings nur formal. Das neue »Requiem« bevorzugt breitere Bilder und entwickelt in ihrem Aufbau zuweilen eine Energie und Kühnheit, welche an Beethoven erinnern. Im Introitus und »Kyrie« zeichnet sich die Wiedergabe des »Te decet hymnus« durch den altkirchlichen Ton aus. Derselbe beruht auf der Verwendung des alten Grabchorals: »Meine Seele erhebt etc.«, desselben, welchen auch Mozart und M. Haydn (im B dur-»Requiem«) an dieser Stelle eingeführt haben. Im Eingang der Sequenz zeigt das erste Bild vom »Dies irae« weniger Aufregung, als in dem früheren »Requiem« Kiel's. Aber der Hintergrund ist dunkler und spielt verdeckt in unheimlichen Farben. Auch der Ernst der Scene kommt mit schwererem Druck zum Bewusstsein. Das durchgehende Viertelmotiv der Instrumentalbässe und die breiten Posaunenstellen bilden die entscheidenden Züge in dem Bilde. In der ganzen Auffassung der Sequenz sind die Stellen, wo die Empfindung des Individuums den Bildern der Fantasie gegenüber zum Worte

kommt, mehr in den Vordergrund gerückt, als im ersten »Requiem«. Das »Quid sum miser« macht Kiel in dem neuen Werke zur Spitze eines besonderen Satzes, wie es Berlioz in anderer Weise thut. Das »Recordare« und das »Lacrymosa« fliessen in beweglicher, warmer Melodik dahin. Derjenige Satz, in welchem die beiden Messen die Herkunft von demselben Verfasser am deutlichsten zeigen, ist das Offertorium. Den Vergleichungspunkt bildet die Cherubini'sche Achtelfigur, welche dem heiligen Michael gilt. Einen der schönsten Abschnitte des neuen »Requiems« bildet die Einleitungspartie (Sostenuto, $^{2}/_{4}$) des »Sanctus«, welche an die feierliche Weise der alten Vocalperiode anklingt.

Die Todtenmessen von Kiel spiegeln weder eine bestimmte musikalische Individualität wieder, noch eine bestimmte Musikperiode. Nur ihr allgemein künstlerischer Werth hat sie vor dem Loos bewahrt, welches in der Regel Tonwerken beschieden ist, die ihren Verfasser und ihre Zeit nicht in deutlichsten Zügen künden. Aus dieser Gruppe der unbeachtet gebliebenen und schnell vergessenen Werke lohnt es sich eines der neueren »Requiems« herauszuheben. Es ist das von B. Scholz (op. 16, Dmoll), eine Composition, welche besonders durch die Knappheit und Bestimmtheit hervorragt, welche ihren ersten Sätzen in Ausdruck und Anlage eigen ist. In dem poetisch besonders bedeutenden Schlusssatze dieser Todtenmesse: im »Agnus«, wirkt am Ende eine in D gestimmte Glocke mit.

B. Scholz, Requiem (Dmoll).

Die gegenwärtige Generation hat auf dem Gebiete der Todtenmesse Werke von entschiedener Originalität entstehen sehen. In diese Gruppe ist auch das für Männerstimmen und Orgel (— stellenweise treten auch Trompeten, Posaunen und Pauken mit in die Begleitung ein —) geschriebene »Requiem« von F. Liszt mit einzureihen. Nur verwischt es vielfach die Grenzlinie, welche die Originalität von der Absonderlichkeit scheiden soll. Im überwiegenden Theile gehört diese Composition mit ihren declamatorischen Aphorismen, ihren Interjectionen und

F. Liszt, Requiem für Männerstimmen.

skizzenhaften Andeutungen gar nicht zur Musik, sondern in die Vorhalle dieser Kunst. Unter den schönen und eindrucksvollen Abschnitten des Werkes, welche auch in der Form eine höhere Stufe einhalten, verdient das »Recordare« hervorgehoben zu werden.

Dagegen ist die Todtenmesse von J. Brahms nicht blos original gedacht, sondern sie führt die geistigen Intentionen auch mit den Ausdrucksmitteln der entwickelten musikalischen Kunst aus.

Brahms hat seine Composition »Ein deutsches Requiem« genannt. Es giebt deutsche »Requiems« auch aus älterer Zeit, z. B. eins von Ferdinand Schubert, dem Bruder des grossen Franz Schubert, von Henkel, Moralt und anderen Tonsetzern. Während aber diese den Zusammenhang mit der liturgischen Todtenmesse aufrecht erhalten, hat Brahms eine Trauerfeier in einem ganz eigenen und neuen Style gebildet, die in ihren Formen gar keine, in ihrem Wortinhalt nur ganz allgemeine Berührungspunkte mit dem alten »Requiem« theilt. Das katholische Todtenamt ist in seinem Ziele eine Fürbitte für die Ruhe der Entschlafenen. Das »Requiem«, wie es Brahms gestaltet hat, gleicht einer Predigt. Die Worte, frei vom Componisten aus der Schrift gewählt, bilden eine Reihe feierlicher, gemüthreicher und fantasievoller Betrachtungen über Diesseits und Jenseits, über Menschenloos und himmlisches Leben. Dieses Thema, mit seinem ans Herz greifenden Gegensatz, hat Brahms sich wiederholt zum Gegenstand der musikalischen Ausführung in Chorwerken gewählt. Es bildet die Grundlage seines »Schicksalsliedes«, der »Nänie« und des »Gesang der Parzen«. In seinem »Requiem« ist es in besonders breiten Formen und mit dem ganzen Aufgebot der seelischen und künstlerischen Kraft des Tonsetzers behandelt. Soll es doch der trauernde Sohn der heimgegangenen Mutter geschrieben haben. Wie dieses Werk seinem Schöpfer von den ersten Aufführungen ab (in Zürich und 1868 im Dom zu Bremen) seine Stellung in der Musikwelt entschied, so wird auch für spätere Zeiten der Name J.

Brahms in erster Linie mit dem Gedanken an das »Deutsche Requiem« verknüpft bleiben.

J. Brahms, Ein deutsches Requiem.

Die sieben Abtheilungen des »Deutschen Requiems« sind sämmtlich Chorsätze; nur in drei von ihnen finden sich Solopartien eingefügt. Ihrem Inhalte nach bilden die Sätze eins bis drei die erste, diejenigen vom vierten bis zum letzten die andere Gruppe des Werkes. Die erste enthält die Klage, die andere den Trost.

Der erste Satz: »Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden« hat die Bestimmung einer Art Einleitung, eines Introitus. Seine Worte sollen die Richtung der ganzen Trauerfeier im Sinne eines Motto feststellen. Dazu sind aber die Herzen — das scheint die Idee der Composition zu sein — wohl bereit, aber noch nicht fähig. Die Botschaft begegnet noch dem Zweifel und das Gefühl des Leidens macht gegen den zuversichtlichen Ausdruck der frohen Kunde sein Recht alle Augenblicke geltend. An einer Stelle, in der zweimal vorkommenden Desdur-Episode: »Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten«, feiert der freudige Glaube einen kurzen gewaltigen Sieg; an den anderen überwiegen und unterbrechen die Töne des Leids in eindringlichen und eigen geformten Wendungen.

Die zweite und dritte Abtheilung des Werkes sind, auf den Text hin angesehen, verschiedene Ausführungen desselben Grundgedankens. Sie behandeln auf beschränktem Raume denselben Gegensatz, welcher die Generalidee des ganzen Werkes bildet: den Gegensatz zwischen hier und dort. Gemeinsam ist beiden in der Behandlung des Vordersatzes der Ton der Klage. Nur hat die Klage in der zweiten Abtheilung das Wesen einer starren ins Unvermeidliche sich fügenden Resignation; in der folgenden aber einen tief erregten und leidenschaftlichen Charakter. In der Haltung der Nachsätze findet das entgegengesetzte Verhältniss statt: der der zweiten Abtheilung ist ein nüancenreiches bewegtes Bild, den des dritten Satzes kennzeichnet eine grossartige Gleichmässigkeit. Diese beiden Abtheilungen und namentlich ihre Vorder-

sätze — tief greifende, düstere Ergiessungen eines männlich echten und wahren Weltschmerzes — sind diejenigen Partien des »Requiems«, auf welchen in erster Linie der eigenthümliche Werth dieses Werkes beruht. Die zweite Abtheilung »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras etc.« ist in ihrer musikalischen Form die eingänglichste des ganzen »Requiems«. Dieselbe ruht in der ersten Hälfte auf einem Thema, welches trotz des Dreivierteltactes eine Art Marschcharakter besitzt:

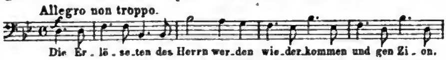


Von dumpfen Basssignalen eingeleitet, klingt es aus der Ferne heran und ruft das Bild eines gemessenen Schrittes sich nähernden Trauerzugs vor die Fantasie. Der harte, resignirte Ton dieses Themas geht mit dem bewegteren Motiv des Nachspiels



in einen weicheren, mild wehmüthigen über. So spiegelt sich im ersten Thema der romantische Grundzug des ganzen Satzes. Die Melodie des Chores, dem Orchestersatz aufgeschrieben, klingt doch wie eigens für die Worte erfunden: mächtig ernst und alterthümlich. Dass sie von dem Unisono der Stimmen vorgetragen wird, hebt noch ihren Charakter. Lieblich klingt die kleine Episode: »Das Gras ist verdorret« dagegen. Der von dem Marschthema getragene Satz wird in mehrfachen Wendungen wiederholt und über gewaltige Crescendi zur vollen Grösse von Klang und Inhalt aufgerollt. Die Mitte der langen Entwickelung nimmt der zarte, wie von oben herab sanft zusprechende Chorsatz: »So seid nun geduldig etc.« ein, dessen Schlusshälfte wunderbar hübsche und einfache Anspielungen auf den »Regen« enthält. Der Achtelrhythmus der Harfe und Flöte und das pizzicato der Violinen führt sie aus. Der Chor lauscht in ruhigen, wohligen Harmonien. Das Horn ruft mit leisen ernsten Tönen aus dieser Idylle hinweg. Den Uebergang zum zweiten Hauptabschnitt des Satzes hat Brahms sehr gewichtig hingestellt. Das »Aber«, welches den kurzen Satz einleitet,

ist mit der Entschiedenheit betont, mit welcher Seb. Bach die Bindewörter auszuzeichnen pflegt. Den wichtigsten Träger des zweiten Hauptabschnittes bildet das Thema:





Seinen Abschluss und Nachsatz bildet eine frei construirte Periode über die Worte: »Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein«. Sie holt mächtig aus und trägt das Hauptwort von Accord zu Accord, in der Melodie kühn ansteigend. Als die Spitze erreicht ist, thun Modulationen und Dynamik einen kühnen Ruck, wie das Beethoven zuweilen liebt. Aus dem höchsten Jauchzen geht der Ton in den ruhigen und zarten Ausdruck innerer, stiller Seligkeit über. Die Stelle prägt sich unauslöschlich ein, sie bleibt für Jeden mit dem Begriffe Brahms'scher Musik untrennbar verbunden. Der Mittelsatz, welcher auf die Worte »Freude und Wonne werden sie ergreifen« ein neues Thema frei durchführt, ist an glücklichen, romantischen Contrasten, welche dem eben geschilderten ähnlich sind, reich. Der Componist hat sich in ihm dem Ausdruck der einzelnen Worte zugewandt: die Freude, der Schmerz, das Seufzen bilden eine lebendig bewegte Gruppe selbständiger musikalischer Figuren. Mit Naturtreue ist die Vertreibung der trüben Elemente geschildert; das »weg« und das »müssen« in dem Sätzchen »und Schmerz und Seufzen wird weg müssen« ist mit der Entschiedenheit der Geberdensprache wiedergegeben. Bei der Repetition des Hauptsatzes »Die Erlöseten etc.« nimmt der Ausdruck der Freude für Augenblicke einen förmlich trotzigen Ausdruck an. Nachdem er mit einer gewaltigen Steigerung und in jener originellen Wendung der Extase geschlossen, welcher wir bereits gedachten, kommt noch ein Anhang. Seine träumerich beschwichtigende Natur, sein Einlenken in ein letztes volles Bekenntniss glücklichen Hoffens sind von hinreissender Schönheit. In den musikalischen Mitteln

scheint er von Beethoven's »Missa solemnis« (»Credo«) beeinflusst.

Die dritte Abtheilung »Herr, lehre mich doch etc.« steht zu dem vorausgehenden zweiten Satze in dem logischen Verhältniss der Steigerung. Es ist, als ob hier die Glieder einer Gemeinde einen in der Predigt allgemein hingestellten Spruch auf das eigene Loos anwendeten. Der Satz von der Vergänglichkeit des Menschen gilt auch Dir. Auch mit Dir hat es ein Ende! Und da wird das Herz von Angst ergriffen. Es liegt eine starke Beklommenheit der Seele in dem Gesang, mit welchem der Solobariton den ersten Hauptabschnitt (D moll) dieses dritten Satzes eröffnet. Der Rhythmus hat in seiner Vertheilung der Accente etwas Unsicheres, die Melodie in ihrem absetzenden Aufbau, in ihrem jähen Wechsel von Auf- und Abgehen ein unstätes Element. Und wenn der Chor die Worte des Vorsängers aufnimmt, so giebt er die Töne der Niedergeschlagenheit blos noch schwerer wieder. Besonders aufregend spricht der Zug der Seelenangst aus dem Mittelsätzchen (B dur) »Siehe, meine Tage etc.«. An seinem Schlusse kommt eine erschütternde Stelle vor: da wo das Tutti, schrittweise zu einem elementaren Aufschrei (Sopran $\overline{\overline{a}}$) gedrängt, plötzlich in die Tiefe sinkend leise abbricht. Dar Orchester bringt in dieser Partie die Erregung mit dem Motive



zum eigenen Ausdrucke. Noch oft zuckt dieses echt Brahms'sche Signal der Leidenschaft im Satze schmerzlich auf. Der zweite Abschnitt: »Ach, wie gar nichts sind alle Menschen etc.« (D dur, $^3/_2$) lenkt aus der Angst ums eigene Ich wieder zurück in den tröstenden Kreis der allgemeinen Betrachtung. Nun fliesst die Klage breit dahin: wehmüthig ernst und ergreifend. Mit dem Eintritt der Frage: »Nun, Herr, wess soll ich mich trösten« kommt in die Stimmen mit ihrem weit ausholenden Thema wieder ein aufgeregter Geist, eine unheimliche Energie, die am Ende sich dem Tone der rathlosen Verzweiflung noch einmal nähert. Die Stimmen rufen es mit aller Gewalt

hinaus. Dann scheinen sie zu lauschen, und als keine Antwort kommt, fragen sie noch einmal kleinlaut und leise »Wess soll ich mich trösten?«. Im Orchester zittert der ungelöste Accord noch lange fort. Dann setzt der entscheidende und erlösende Gedanke »Ich harre auf dich« wie eine plötzliche Eingebung in Form einer Cadenz ein. Die Stimmung schwingt sich auf und ergreift von den Verheissungen des Glaubens einen festen Besitz. Eine Fuge über das Thema:



bildet diesen dritten Hauptabschnitt, den Schluss des Satzes. In der Litteratur der contrapunktischen Specialitäten hat diese Fuge bereits eine Berühmtheit erlangt. So lange sie dauert (36 Doppeltacte) tönt in den Bässen derselbe Ton: das tiefe D als sogenannter Orgelpunkt. Seiner Zeit viel bestritten, belobt und commentirt, hat dieser Orgelpunkt im Laufe der Zeit das Schicksal anderer ausserordentlicher Kunsterscheinungen erfahren: Niemand kann sich das »Requiem« mehr ohne dieses eigenthümliche Tonsymbol der Ruhe und Stetigkeit des göttlichen Thrones denken. Nur soll der Pauker bei der Ausführung daran denken, dass hinter dem f ein p steht!

Mit dem vierten Satze: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« ist die eine Seite der Trauerfeier erledigt: Klage und Schmerz sind bezwungen und die Fantasie wendet sich nun dem Gewinn zu, welchen der Tod den Menschen bringt. Der vierte Satz (nachcomponirt) bildet den Uebergang nach dieser Seite. Er spricht in zarten Tonbildern von dem lieblichen Leben beim Herrn Zebaoth. In dem mittleren Theile, bei den Worten »Meine Seele verlanget und sehnet«, noch mehr bei dem Abschnitte »Die loben dich immerdar« wird der Ton ein begeisterter. Auch hier finden wir jene eigenthümlichen Züge der Darstellung wieder, wie in dem Schlusstheile des zweiten Satzes: Der höchste Enthusiasmus geht in den Ton einer seligen Ruhe über. Der fünfte Satz

verbindet mit dem Chor ein Sopransolo. Es ist gedacht wie die Stimme einer abgeschiedenen Seele und spricht in himmlischen Klängen vom Wiedersehen und von Freuden, welche Niemand nimmt. Ein ungemein herzlicher Ton lebt in dieser Melodik, namentlich in dem Mittelsatze »Sehet mich an«. Das ist der Ton »wie Einen seine Mutter tröstet«, von dem der Chor im leisen Flüstern spricht. Dabei ist die Declamation an bedeutenden Einzügen reich. Wir machen nur auf die Betonung des »Aber« und auf die Tonfiguren aufmerksam, in welchen der Begriff »Traurigkeit« wiedergegeben ist. Der Hauptsatz hat Stellen von sehr kunstvoller Arbeit: (Begleitungsmotiv und Gesangsthemen sind von demselben Stoff) und doch ist die Wirkung eine sehr einfache.

Der sechste Satz: »Denn wir haben hier etc.« ist der Anlage nach der bedeutendste. Er beginnnt mit einem kurzen Sätzchen in Dreiklängen, welches zwischen Dur und Moll umherirrend den Begriff des »Suchens« zu veranschaulichen scheint. Es ist, als ob der Chor trotz Allem wieder in den Ton der Klage zurückfallen wollte, welcher den ersten Sätzen des »Requiems« eigen ist. Da mischt sich der Solobariton drein: »Siehe, ich sage Euch ein Geheimniss«. In Weisen, deren mystischer Charakter namentlich durch die Figuren der Bläser Nachdruck erhält, verkündet er das Wunder der Auferstehung. Der Chor spricht die Worte zunächst nur mechanisch, wie träumend, nach. Erst als der Solist genau »die Zeit der letzten Posaune« nennt, wird der Ton mit einem Male ein lebendiger. Dieses Wort hat eingeschlagen und jetzt kommt der Abschnitt, in welchem das »Deutsche Requiem« der alten katholischen Todtenmesse auf einen Augenblick näher tritt. Die Scene könnte im Anfang einen Abschnitt des »Dies irae« bilden. Mit einer Kraft, welche zuweilen die Wildheit streift, versenkt sich der Chor in das Bild des errungenen Sieges über Tod und Grab. Trotzig und kühn herausfordernd klingen seine Fragen: »Wo ist dein Stachel etc.?« Schliesslich fallen die Posaunen mit ein in die donnernden Anreden an Tod und Hölle. In Rhythmen,

die wie Stein und Erz in die Herzen schlagen, geht der Satz majestätisch über nach C dur und in die das Ganze krönende Fuge über das Thema:



Wundert man sich schon, dass nach einem so colossalen Anlauf noch eine Steigerung möglich war, so giebt uns der Aufbau dieser Fuge in seinen Steigerungen, in der Menge vom Frischen anregender Contrapunkte immer neuen Anlass zur Bewunderung. Das Schönste in ihr sind aber doch die einfachen Episoden fromm getragenen Charakters bei den Worten: »Denn du hast alle Dinge erschaffen etc.«

Nach diesem Lobgesang stehen wir am Ende der Trauerfeier. Der letzte Satz des »Requiems« zieht die Consequenz der vorausgehenden mit den Worten »Selig sind die Todten« und an der Seligkeit der Todten können »die da Leid tragen«, diejenigen also, von denen der erste Satz der »Requiems« ausging, ihren Trost, ihre eigene Seligkeit finden. Das »Requiem« schliesst auch in der Musik in der Zirkelform eines mathematischen Beweises. Der Schluss des siebenten Satzes und einige seiner Nebenthemen sind aus dem Introitus des Werkes genommen. Der Mittelsatz und einige Episoden enthalten neue Tongedanken, in welchen die Fantasie die aus dem Vorhergehenden aufgenommenen Eindrücke mit ihren Ahnungen verknüpft, zuweilen in einer Weise, deren Erregung sich technisch in scharfen Modulationen und drastischen Mitteln der Rhythmik äussert. Die bedeutendste der angedduteten kurzen Episoden ist die mystische Posaunenstelle bei den Worten: »Ja der Geist spricht«.

Im Jahre 1874, am ersten Jahrestage des Todes von A. Manzoni wurde im Dom zu Mailand für den grossen Dichter die officielle Todtenfeier gehalten. Mit der Composition des »Reqniem« war (von Seiten der Stadt) Italiens grösster Musiker: G. Verdi beauftragt. In Deutschland **G. Verdi,**
wird zur Zeit nicht nach neuer itailienischer Kirchenmusik **Requiem.**
gefragt. Wenn man in diesem Falle eine Ausnahme

machte, so war sie hauptsächlich dadurch begründet, dass die unlängst bekannt gewordene »Aida« Verdi auf einer neuen und einer höheren geistigen Stufe gezeigt hatte. Das »Reqniem« kam in Deutschland schnell in Umlauf und erfuhr die verschiedensten Beurtheilungen. Mittlerweile hat scheinbar das Geschick zu Gunsten der Widersacher dieses »Requiems« entschieden: Wir hören nur noch selten von ihm und sehen es nur ausnahmweise auf den Programmen unserer Chorvereine. Die ungeheuren Kosten des Aufführungsrechts sind daran zum Theil schuld. Denn an und für sich verdient das Werk sehr wohl gekannt zu werden. Es ist eine leichtgefügte, durchsichtige Composition, welche den Charakter der italienischen Kunst fast nur von seiner vortheilhaften und beneidenswerthen Seite veranschaulicht. Die Ueberlegenheit, welche die Italiener in der Kraft, Schönheit und Bestimmtheit des melodischen Ausdrucks vor anderen Musiknationen voraus haben, ihre grosse Begabung in der Wirkung mit einfachen Formen spricht aus diesem »Requiem« mit neuer Deutlichkeit und ohne dass wir durch trivalen Missbrauch dieser Gaben gestört werden. Ein milder, wenn auch nicht im deutschen Sinne immer kirchlicher, jedenfalls aber durchaus frommer und ernster Geist beherrscht das Werk. Dabei ist es auch entschieden modern: ohne Effectsucht, aber mit schöner poetischer Wirkung sind in seiner Architektur und seiner Instrumentirung musikalische Ausdrucksmittel verwendet, welche erst die neue Zeit, R. Wagner folgend, systematisch zu gebrauchen begonnen hat.

Unter denjenigen Abschnitten dieser Todtenmesse, welche von der in Deutschland herrschenden Auffassung am ersichtlichsten abweichen, zeichnet sich der erste Satz am meisten aus. Der Ton, in welchem hier vom Tode gesungen wird, entspricht ganz dem liebenswürdigen kindlich gläubigen Zug, welcher dem italienischen Volke eigen ist. Von jeher finden wir in dem italienischen Musikdrama die Sterbescenen in einer rührenden Mischung von Wehmuth und verklärter Freundlichkeit gehalten.

Man denke an den Schluss von Monteverdi's berühmtem »Combattimento«, man denke an Verdi selbst, an den letzten Gesang seiner »Acuzena«, an den fünften Act der »Aida«. Aber auch Palestrina und die Fürsten der altitalienischen Kirchenmusik singen in diesem Ton vom Himmel und vom ewigen Leben, grundverschieden von Lasso und von deutschen Zeitgenossen. So ist auch dieser Introitus des »Requiems« behandelt: ein freundlich elegisches Bild des Todes, wie wir es an dieser Stelle in der deutschen Litteretur nicht gewohnt sind. Jomelli bietet das nächste geschichtliche Seitenstück. Wie wunderbar schön theilen sich hier die Klage und ein zartes Himmelsschwärmen in die Aufgabe und reichen einander die Hand. Erst kommt in den einsetzenden Motiven der Bässe, in dem resignirten Hinsprechen der Singstimmen, in der Melodie der Oboe der Schmerz zu maassvollem Ausdrucke. Dann löst ihn mit den Durtönen des »et lux etc.« der Trost sanft ab. Im »Te decet« scheinen die Rollen getauscht zu sein. Beim »in Jerusalem« biegt der Lobgesang traurig zur Seite. Die Stimmung des »Kyrie« ist eine hoffnungsvoll bewegte. Von einem kirchlich gesetzten Eingang wendet sich seine Weise bald leichteren Formen zu und gelangt zu einer grösseren Erregung, in welcher auf einen Augenblick (die Dmoll-Stelle) auch das leidenschaftliche Gebiet gestreift wird. In rasch wechselnden Lichtern, wie ein Traumbild, verklingt der merkwürdig schöne Satz.

In der Sequenz von Verdi's Todtenmesse sind allerdings das »Quid sum miser«, das »Rex tremendae«, das »Recordare«, das »Ingemisco«, das »Confutatis« als kurze, selbständige Nummern bezeichnet und behandelt. Doch sind sie als zusammenhängendes Ganzes gedacht. Bald in erschreckten, bald in klagendem und zagendem Ton lässt Verdi zwischen alle einzelnen Bilder des Textes wieder den Ausruf: »Dies irae« hineinklingen und am Schlusse des »Confutatis« wiederholt er den Anfangs- und Hauptsatz der Sequenz. Das »Lacrymosa« wird somit ähnlich wie in Cherubini's Cmoll-»Requiem« der Anhang des

Satzes, seine ideelle Spitze. Der erste Gedanke an den Tag des Gerichts hat in der Musik einen Sturm von Aufregung veranlasst, welcher heulende, stechende, zuckende und harte Motive zu Tage fördert. Bald aber gewinnt die klagende Empfindung die Oberhand und beherrscht mit dem kurzen Thema



welches schon im Introitus angeklungen hat, den Abschnitt. Das »Tuba mirum« giebt die Bläserchöre des Berlioz'schen »Requiems« in einer vereinfachten Nachbildung wieder. Das »Mors stupebit« ruht auf einem kurzen Motiv der Instrumentalbässe von bedeutender malerischer Kraft. Im »Liber scriptus« lebt wieder die Erregung auf, mit der die Sequenz begann. Zum Theil in verlängerten Rhythmen, wie aus der Ferne drohende Gestalten, ziehen die charakteristischen Motive des ersten Abschnittes des »Dies irae« durch das dunkle Gewebe des Satzes hindurch. Dynamik und Modulation wirken mit schauerlichen Contrasten. Am Ende kommt die Fantasie wieder bei dem oben angeführten Klagemotiv an und leitet mit ihm in den schönen Bittgesang über, welchen das Soloquartett in »Quid sum miser« ausführt. Seine einfachen Weisen sprechen fromme Ergebung und leise Hoffnung aus. Gegen den Schluss hin erklingen Seufzer und die allerletzte Periode drückt die verzagende Stimmung in ganz ungestützten Soli der Sänger aus. Im »Rex tremendae« hat Verdi die beiden treffend gezeichneten Tonbilder von der Majestät des ewigen Richters und der gnadenbedürftigen Menschheit ganz nahe an einander gestellt und in enge Reibung gebracht. Nachdem das erstere gegen den Schluss hin im höchsten Glanze erstrahlt (C dur-Cadenz), entfaltet auch das bittende Motiv »Salva me« in verlängerten Rhythmen die ganze Fülle seiner Demuth und Innigkeit. Das »Recordare« und das »Ingemisco« sind diejenigen Abschnitte, in welchen mehr als sonst der religiöse Ausdruck dieses »Requiems« sich den Formen der Oper zuneigt. Jenes, ein Frauenduett mit ganz specifisch italienischen Melodieschlüssen und einem un-

widerstehlich lieblichen Charakter, erinnert an Pergolese, dieses, ein Tenorsolo mit orientalischen Harmoniewendungen, an Verdi's eigene »Aida«. Das »Confntatis« (Basssolo) steht in der Erfindung hinter allen anderen Sätzen. Seine lebendigsten Züge befinden sich am Eingang; hervorragend ist der Ausdruck des Entsetzens in den herunter rauschenden Instrumenten. Um eine gewisse Verwirrung auszudrücken, begleitet darauf der Componist das Gebet des Sängers »Oro supplex« in Quintenparallelen. Das »Lacrymosa«, welchem die Schreckensbilder des Gerichts noch einmal kurz vorangehen, wendet sich gegen diese als mit dem besten Mittel, mit dem schlichtesten volksthümlichen Vortrag frommen Gebets. In dieser Weise sehr schön gedacht, kann der Satz doch den Eindruck vollständiger Banalität hinterlassen, wenn seiner Wiedergabe nicht ein sehr hohes Maass von Ausdruck zu Hülfe kommt. Das Offertorium »Domine Jesu Christe« will die Gedanken an Gericht und Fegefeuer mit Klängen paradiesischer Musik verscheuchen. Sein Hauptsatz ist ein friedlich ruhiges Spiel mit zart schwärmerischen Tonideen. Der Mittelsatz »Quam olim Abrahae« bringt ausnahmsweise keine Fuge. Eine solche und noch dazu eine mit doppeltem Thema bildet erst das »Sanctus«. Die Begeisterung, welche der Componist mit diesem Satze schildern wollte, muss der Hörer hauptsächlich aus Tempo und Rhythmus entnehmen. Der Entwickelung fehlt der Schwung. Das »Agnus dei« beginnt mit einer breiten Melodie des Solosoprans, welche der Alt in der Octave mitsingt. Diese eigenthümliche Instrumentation erhebt die an und für sich einfache und beschauliche Melodie in eine höhere, romantische Sphäre. Der Satz besteht in der Hauptsache nur aus neuen Klangbildern über das Eingangsthema. Das »Lux aeterna« schillert in fremdartigem Lichte. Mit Quintsextaccord und schattenartig wandelnden Harmonien einsetzend, scheint es Stimmung und Fantasie von jedem gewohnten irdischen Grund hinweg führen zu wollen. Es schliesst in verklärten Klängen. Der eigenthümlichste Satz des »Requiems«

ist das »Libera me« durch die grosse Ausdehnung, welche ihm der Componist gegeben hat. Bedeutend ist in ihm der Eindruck der psalmodirenden Stellen, bedeutend auch der Eindrnck der Reminiscenzen aus dem Introitus und dem »Dies irae«. Auch das Thema zu seiner langen Fuge ist der Sequenz entnommen.

F. Draesecke. Das nächste »Requiem«, welches nach dem von Verdi Beachtung verdient und gefunden hat, ist das von Felix Draesecke (op. 22). In Intention und Arbeit durchweg interessant, hat dieses Werk in einigen Sätzen auch in Bezug auf Erfindung und Wirkung die Bedeutung einer Originalleistung höheren Ranges. Der hervorragendste in dieser Gruppe ist das »Dies irae«, ein Tongemälde, welches ebenso sehr durch die Grösse und Frische von Fantasie und Empfindung fesselt, als es durch die Kühnheit und Sicherheit der Ausführung imponirt. In der Behandlung einzelner Textstellen speciell, in der Breite des Pinsels und dem Ueberschwang des Ausdrucks im Allgemeinen zeigt sich dieser Satz mit Berlioz und Beethoven verwandt. Als eine besonders gelungene Idee wird man die Trompetenstelle des »Tuba mirum« hervorzuheben haben. In Bezug auf glückliche Ausbeutung formeller Kunst nimmt das »Domine Jesu Christe« den ersten Platz ein: Es ist eine Choralbearbeitung. Zu den erst figurirten, dann fugirten Sätzen, welche der Chor mit immer höherem Ton durchführt, spielt das Orchester den alten Grab- und Sterbechoral: »Jesus, meine Zuversicht«. Die populärste Wirkung übt das »Sanctus« aus, namentlich das »Benedictus« in ihm: Es ist darin ein Wohlklang eigner Art: Schlüsse in den höchsten Regionen von Menschen- und Orchesterstimmen und eine viel auf verminderte Septimenaccorde gestützte, weiche Stimmung. Im Uebrigen ist das Werk von allen Concessionen frei. Das Element einer schönen Sinnlichkeit tritt in ihm vielmehr hinter den hochernsten und schwermüthigen Grundton der Composition zurück. Am deutlichsten zeigt den letzteren das »Agnus dei« in seinem Haupttheile. Erst am Ende löst sich seine bange Stim-

mung in ein kurzes, hoffendes Gebet. Die Musik, bis dahin accordisch, wird jetzt Melodie mit rührenden, kindlichen Zügen. Das letzte Wort behält aber doch die bangende Ehrfurcht: Accorde ohne Terz.

Weniger bekannt, aber werthvoll sind unter den neuesten Compositionen des »Requiems« die von Th. Gouvy und J. Rheinberger. Das »Requiem« von Gouvy (mit Orchester) trifft namentlich im Introitus den würdigen Styl der alten Todtenmesse sehr gut. Rheinberger's Composition »dem Gedächtniss der im Deutschen Kriege von 1870—71 gefallenen Helden gewidmet« erscheint wie ein practischer Protest gegen die moderne Richtung der Todtenmessen, wie sie von Berlioz und Verdi beispielsweise eingeschlagen ist. Es nimmt den Ton und den Styl des alten a-capella-»Requiems«, wie wir ihm zuletzt bei Cavalli begegnet sind, wieder auf. Es hält Stimmung und Fantasie in den kirchlich gezogenen Grenzen, will mit freundlichen, weichen Klängen nur die Andacht tragen, den Schmerz lindern und trösten, und weicht Allem aus, was die trauernde Seele erregen muss. Zu diesem Zweck hat Rheinberger seine Mittel mit grosser Folgerichtigkeit gewählt, ihm zu Liebe nicht blos auf die Instrumente verzichtet, sondern auch auf den Theil der Dichtung, der seit dem 18. Jahrhundert von den Componisten in der Todtenmesse bevorzugt worden ist: die Sequenz »Dies irae«. Dass in ihr der Ausgangspunkt für den Ueberschwang der Dramatik und Tonmalerei liegt, lässt sich nicht verkennen. Die künstlerischen Ziele des geistlichen Concerts gehen über die der Liturgie hinaus. Desshalb dürfen wir uns nicht wundern, dass Arbeitnn wie das »Requiem« Rheinberger's dem Concert ziemlich unbekannt bleiben. Aber es ist wohl möglich, dass die von ihm angebahnte Reaction in der Behandlung der Todtenmesse auf die katholischen Componisten im Allgemeinen einen Einfluss äussert, der sich mit der Zeit auch in den Werken fühlbar machen wird, die nicht blos für die Liturgie, sondern auch für die Verwendung im Concert geschrieben sind.

Th. Gouvy.
J. Rheinberger.

H. von Herzogenberg.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist das »Requiem« für vierstimmigen Chor und Orchester von Heinrich von Herzogenberg (op. 72) beachtenswerth. Herzogenberg verwirft zwar weder die Instrumente, noch die Sequenz, wie Rheinberger; er theilt aber mit ihm die Einfachheit und Zurückhaltung im Ausdruck. Die Sätze der Composition, die origineller berühren, sind das »Osanna«, in dem ein fröhlich naiver Ton, der die Jugendarbeiten dieses Künstlers so liebenswürdig machte, anklingt, und das »Agnus dei«. Dieses verschmilzt Gregorianische Intonationen und antiphonischen Aufbau sehr glücklich mit selbständiger Instrumentalmusik, die in fahlen trüben Klängen eine Art Trauermarsch markirt.

Ziemlich zu derselben Zeit, wo bei den katholischen Componisten sich das Bestreben zeigt den liturgischen Charakter des »Requiems« stärker zu betonen, suchen auch die protestantischen Tonsetzer der musikalischen Trauerfeier einen entschiedener confessionellen Charakter zu geben. Brahms that den ersten Schritt, indem er den alten lateinischen Text durch einen deutschen ersetzte, der vom Fegefeuer, von verdammten Seelen und anderen katholischen Vorstellungen nichts weiss. Draesecke evangelisirte am Geiste der Requiemmusik durch Einfügung des evangelischen Chorals, wohl angeregt durch A. Becker's Bmoll-Messe. Und nun folgte Becker selbst mit einem Werke, das die alte Todtenmesse ganz ins Protestantische umarbeitet. Die Arbeit führt den Titel »Selig aus Gnade« und ist vom Componisten als »Kirchenoratorium« bezeichnet, durch diese Bezeichnung also in Zusammenhang gebracht mit den Bestrebungen jenes Kreises von neuen Kirchenmusikern, die unserem Gottesdienste die musikalische Darstellung biblischer Ereignisse in einer Form wieder einfügen wollen, bei der auch die Gemeinde sich mit betheiligen kann. Sie soll Choräle singen. Das Muster, das zu dem Unternehmen angeregt hat, ist die Bach'sche Passion. Dass solche Kirchenoratorien während des 18. Jahrhunderts in Hamburg, Lübeck und anderen norddeutschen Städten zahlreich geschrieben und auf-

A. Becker, Selig aus Gnade.

geführt worden sind, weiss heute Niemand. Becker's Arbeit weicht im Grunde von der Gattung völlig ab: ihr Text bringt keine Handlung, sondern besteht aus Betrachtungen. Mit dem Oratorium theilt sie nur die musikalischen Formen, mit dem »Kirchenoratorium« im besondern hat sie die Zuziehung von Gemeindegesang gemein. Dieser kann aber auch wegbleiben, wenn das Werk im Concert aufgeführt wird, ohne dass dadurch sein Cherakter wesentlich einbüsst. Der Text ist aus Bibelstellen und Gesangbuchversen zusammengestellt und in drei Theile gruppirt, von denen jeder den Umfang und wohl auch den Inhalt einer Bach'schen Trauercantate etwa hat. Die Entwickelung der Gedanken bewegt sich in einer ähnlich aufsteigenden Linie wie im »Deutschen Requiem« von Brahms. Auch Becker beginnt mit einer Einleitung: »Selig sind die Todten etc.« die dem Introitus der katholischen Todtenmesse entspricht. Dann folgt von dem Satze »des Menschen Geist muss davon und er muss wieder zur Erde werden« aus eine Reihe ernster Worte über das Loos der Menschheit, die durch die Sünde den Tod in die Welt gebracht hat, über die Erlösungsthat des Heilands, über die Macht und die Liebe Gottes. Die Furcht vor dem Tode wandelt sich in Todesfreudigkeit. Mit einem Sehnsuchtsgruss an den »Tag, da ich mit Lust die Seele gab von mir«, schliesst das Werk. — Die Musik steht an Freiheit des Aufbaues über der zu Becker's B moll-Messe und spricht fast immer lebendig und wirksam, in einzelnen Nummern mit vernehmlicher Inspiration. Ein Nachtheil der Composition ist, dass sie in zuviel kleine Stücke zerfällt.

Drittes Capitel.

Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten.

Mit den Passionen und Messen verglichen, bilden die übrigen Tonwerke, welche das Concert aus der Kirche entlehnt, nur einen Resttheil. Er vertheilt sich über die vier oben genannten Gattungen.

Aus der Familie der Hymnen, welche wir neben den Psalmen als die älteste Classe kirchlicher Tondichtung und jedenfalls als die reichste und weitverzweigteste anzusehen haben, begegnen wir im Concerte in erster Reihe dem »Stabat mater«, dem »Te deum« und dem »Magnificat« als Hauptstücken.

Der »Stabat mater« gehört einer Seitenlinie der Hymnen an: dem wunderlichen Geschlecht der Sequenzen, welches von unscheinbarem Anfang — Notker Balbulus führte sie als Textunterlagen für Coloraturen des »Hallelujah« ein — sich allmählich zu der ersten Macht in der christlichen Poesie des Mittelalters entwickelte. Zum Schutze der älteren Formen sah sich die Kirche schliesslich genöthigt, die Sequenzen zurückzudrängen. Ihre Zahl ist heute auf fünf beschränkt, von denen neben dem »Dies irae« das »Stabat mater« die bekannteste sein dürfte. Seine liturgische Stellung hat es am Tage der sieben Schmerzen Mariae vor dem Evangelium. Das Gedicht, welches dem Minoriten Jacoponus de Benedictis aus Todi († 1306) zugeschrieben wird, ist ein inbrünstiger Erguss

des Mitleidens mit der unterm Kreuze stehenden Mutter Jesu. Es hat zwei Theile. Der erste ist betrachtend und beschreibend; der zweite (von dem Verse »Eja mater etc.« ab) geht ins Gebet über. Der schwärmerische und fromme Mönch hat sich tief und innig in die Seele der Maria hineingefühlt und diesen Empfindungen einen rührenden, kindlichen und naiven Ausdruck gegeben. Die Herzlichkeit und der Eifer der Hingabe klingt bis in die Form der Verse hinein: ihre Doppelreime sind die Frucht einer leidenschaftlichen Erregung von Gemüth und Fantasie. Desshalb hat das »Stabat mater« die künstlerischen Geister von jeher stark angezogen. Es ist in alle Sprachen immer von Neuem wieder übersetzt worden; im Deutschen allein hat man an die hundert Male versucht, seinen Sinn und seinen eigenthümlichen Ton wiederzugeben. Ebenso ist die Zahl seiner musikalischen Bearbeitungen ausserordentlich gross. Sie umfasst das ganze Gebiet und die ganze Geschichte der Vocalcomposition von den Ritualmelodien des Gregorianischen Styls, von einfachen Liedweisen und Choralsätzen (im protestantischen Sinne) an bis zu den grossartigsten Formen der neueren Cantate.

Josquin de Près, Stabat mater.

Die älteste Composition des »Stabat mater«, welche das Concert sich neuerdings angeeignet hat (siehe S. 139: Riedel's Aufführung i. J. 1880) ist die von Josquin de Près. Dieses »Stabat mater« liegt in zwei neuen Partiturausgaben vor: von Maldeghem (1867) und von Ambros (1882). Die älteste bis jetzt aufgefundene Notirung des Werkes datirt vom Jahre 1480. Ihr folgten in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine ganze Reihe von gedruckten Stimmausgaben*): der beste Beweis, dass die Composition unter die berühmtesten zählte. Auch die Hinweise älterer Theoretiker bestätigen es, dass das »Stabat mater« Josquin's für ein Hauptwerk der grossen Vocalperiode in dieser selbst noch gehalten wurde. Der Chorsatz ist fünfstimmig, die Anlage im genauen Anschlusse

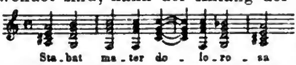
*) Die Nürnberger vom Jahre 1538 ist unter denselben interessant durch die protestantischen Varianten im Text.

an die der Dichtung zweitheilig. Der erste Theil ist bewegt und erregt; im zweiten Theile, da wo das Gebet beginnt, giebt Josquin den Rhythmen einen ruhigeren, breiten Grundcharakter. Da setzen die eigenthümlichen feierlichen Largos ein, welche wir schon aus dem »Incarnatus etc.« von Josquin's Messe »Pange lingua« kennen. Da begegnen wir auch wieder jenen anmuthigen, anheimelnden Idyllen, in denen Josquin's Musik mit wiegenden und läutenden Motiven aus dem Munde der Chorstimmen den Ton der lebendigen Natur so stark anklingen lässt. Der zweite Theil des »Stabat mater« ist der reichhaltigste und originellste. Der grosse Zug der Begeisterung, welcher ihn erfüllt, kommt am mächtigsten an zwei Stellen zum Vorschein: beim Eintritt des »inflammatus et accensus«, wo die Stimmen eine leidenschaftliche Bewegung zu ergreifen scheint, und in der lapidaren Einfachheit und Bestimmtheit, mit welcher die beiden Schlusstacte das »Amen« sagen. Doch ist auch der erste Theil durchaus gehaltvoll und interessant. Seinem Entwurfe liegt dieselbe Methode zu Grunde, wie dem des zweiten Theils: Jeder Vers des Gedichts wird zu einem selbständigen Tonbild mit eigenem melodischen Motiv. Dieses Hauptmotiv der Verse singt die eine Stimme der anderen nach. Dass die Wiederholung dieses Verfahrens nicht ermüdet, dafür sorgt Josquin durch immer neue dem Charakter des Texte folgendes Zusammenstellungen und Färbungen der Stimmen, dafür sorgt er aber namentlich auch durch die Kraft des Ausdrucks, welche er den leitenden Themen selbst eingehaucht hat. Besonders eindringlich zeichnen sich die Motive von »O quam tristis etc.« und von »Quis est homo« aus. Der Styl des Satzes ist derselbe wie in den Messen und in allen kirchlichen Tonwerken jener Zeit. Der Cantus firmus, den der mittlere Tenor führt, wird in Josquin's »Stabat mater« in jener einfachsten Weise als rein mechanisches Mittel behandelt, in welcher er an der geistigen Entwickelung der Composition keinen Antheil nimmt. Für den ersten Theil ist er dem alten lustigen französischen Liede »comme femme«

entnommen, dessen flotte Melodie natürlich, in Pfundnoten verkleidet und verzerrt, nur noch dem Auge des Eingeweihten kenntlich bleibt.

G. P. da Palestrina, Stabat mater (achtstimmig).

Das zweite »Stabat mater« aus der Vocalperiode, welches im heutigen Concert eingebürgert erscheint, ist das im 6. Band der Gesammtausgabe der Werke Palestrina's*) unter den Motetten mitgetheilte zweichörige von G. P. da Palestrina. Dieses Werk, dessen genaue Entstehungszeit nicht feststeht, ist eine der verhältnissmässig wenigen achtstimmigen Compositionen, welche Palestrina geschrieben hat. Auch dem Style nach vertritt es keineswegs den Typus Palestrina'scher Musik, sondern es nimmt unter den Compositionen dieses Meisters eine Ausnahmestellung ein. Es bevorzugt die accordische Schreibart, die sogenannte homophone Stimmführung, die in den übrigen Werken Palestrina's vorwiegend nur episodisch verwendet wird, in einer sehr umfassenden Weise. Für die geniale Art, in der die Harmonien von dem Tonsetzer als Declamationsmittel in diesem »Stabat mater« verwendet sind, kann der Anfang der Composition als Beispiel dienen.



Wie eigenthümlich fremd und traurig ist das (mit Aenderungen im ersten Theile mehrmals wiederholte) kleine Tonbild, welches die ersten drei Dreiklänge geben; wie trifft der G moll-Accord mit dem logischen Accent der Verszeile zusammen und wie schmerzlich klingt er! Man darf aber von dieser einen Stelle nicht auf eine durchgeführte Detailmalerei des Tonstücks schliessen. Die Musik steht im Gegentheile zu dem Texte in einem Verhältniss bescheidener Zurückhaltung. In ihm begnügt sie sich das Colorit seiner Stimmungen durch die melodischen Linien deutlicher hervorzuheben und die Hauptbegriffe des Wortbaues gewissermassen mit Accord und Rhythmus zu unterstreichen. Kaum ein zweiter Componist ist der eigenthümlichen Schönheit der Dichtung des

---

*) Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

»Stabat mater«, welche in vielen Abschnitten selbst schon Musik zu sein scheint, so gerecht geworden, als Palestrina. Am deutlichsten wird man das wohl an der Behandlung des Verses »Quae moerebat et dolebat« ersehen können. Das Feuer, welches hier die Fantasie des Dichters erwärmt, ihm Bilder und Worte drängend eifrig auf die Zunge legte — in der Palestrina'schen Musik mit den kurzen, schwer betonten Motiven, mit dem fast ungestümen Wechsel der beiden Chöre, lodert es in hellen Flammen auf. Wie ernst und rührend ruft nach diesem Excess der Fantasie der breite Periodenbau des folgenden Abschnitts »Quis est homo« die gläubige Seele zur inneren Einkehr! Es ist schon in der Architectur dieser Composition eine geistige Kraft, die eine Beschäftigung mit dem Werke allein genügend lohnt. Der eigenthümlichen Milde seiner klagenden Melodien aber lässt sich kaum eine andere Composition vergleichen. Auch bei Palestrina finden wir dieselbe Zweitheilung wie bei Josquin. Mit dem »Eja mater etc.« lenkt er den Fluss in ein neues Bett: Dreivierteltact setzt für eine Weile ein, die Gliederung der Scenen wird schärfer und der Styl des Chorsatzes mehr polyphon. Wenn im Ganzen dieser zweite Theil des Palestrina'schen »Stabat mater« hinter dem ersten etwas zurückbleibt, so ist er doch immer noch reich an glänzenden Stellen. Eine der anmuthigsten ist der Abschnitt »Juxta crucem etc.«, welcher eine der von Palestrina geliebten Episoden für die oberen Stimmen allein bildet. Erst bei »flammis ne urar etc.« ergreifen die Bässe wieder von ihrer Stellung festen Besitz. Meisterlich und packend ist auch die Schlusspartie vom »Quando corpus« ab. Das ist ein unendlich reiches und schönes Bild vom seligen Sterben und vom Einziehen ins himmlische Paradies. In aller Kürze sind da die Regungen der Seele hineingezeichnet, welche diesen Gedanken lebendig machen: die Trauer, der Ernst, die freudige Kraft und das zarte, demüthige Hoffen. — Von diesem »Stabat mater« Palestrina's besitzen wir schon seit 1771 eine Partiturausgabe durch Burney, welcher viele andere Drucke gefolgt sind. Zuletzt hat

R. Wagner, der in seiner Dresdener Zeit die Composition kennen lernte und in der Hofkirche aufführte, eine Einrichtung des Werkes veröffentlicht, welche die vierstimmigen Sätze der beiden Chöre in Soli, Halb- und Ganztutti theilt und den Vortrag mit dynamischen Zeichen regelt. Sie ist Dirigenten, welche einer derartigen Anregung benöthigt sind, zu empfehlen. Doch bedarf sie einer selbständigen Revision, da an einigen Stellen die vorgeschriebene Dynamik mehr Rücksicht auf den akustischen Effect als auf Sinn und Logik der Satzglieder nimmt.

Ein dreichöriges »Stabat mater« von Palestrina, welches Alfieri und Espagne (im 7. Bande der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken) auf Bainis' Gewährschaft hin in Partitur mittheilen, wird von anderen Kennern, darunter Ambros, für F. Anerio in Anspruch genommen. Der 32. Band der Gesammtausgabe bringt unter den zweifelhaften Werken noch ein zweites »Stabat« zu 8 Stimmen. Als weitere in neuem Partiturdruck vorliegende Compositionen des »Stabat mater« aus der Vocalperiode sind zu nennen die Werke von Orlando di Lasso (Commer), Agazzari, Aichinger (beide in Proske's Mus. div.) und G. M. Nanini (Rochlitz, Tucher u. a.). Letzterem, welches den Text in zwanzigmaliger Wiederholung einer einfachen, lieblichen Liedstrophe durchnimmt, begegnen wir zuweilen (gekürzt) in geistlichen Concerten. Das »Stabat mater« des Orlando, ein Cyclus von wechselnden vierstimmigen, im Schlusssatz zusammentretenden Knaben- und Männerchören, gehört zu den genialsten und wirkungsvollsten Compositionen dieses grossen Meisters.

F. Anerio, Stabat mater.

Agazzari.

Aichinger.

G. M. Nanini.

O. di Lasso.

Aus der früheren Zeit der begleiteten Vocalmusik sind als bedeutende Compositionen des »Stabat mater« die von Colonna, Steffani, Clari und Caldara zu nennen. Die letzten beiden scheinen in ihrer und in der nächsten Zeit auch ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Das »Stabat mater« von A. Steffani, auf welches Chrysander zum ersten Male und nachdrücklich aufmerksam gemacht hat*),

A. Steffani, Stabat mater.

*) Chrysander: Händel, I 350.

ist eine der ersten unter allen den grossen »Cantaten«, welche über das Gedicht des Jacoponus componirt worden sind, Man darf es unter den kirchlichen Vocalcompositionen des 17. Jahrhunderts, welche dem neuen Style folgten, ruhig mit den Schütz'schen zusammenstellen. Es ist ein Meisterwerk, welches in der Verwendung der neuen Formen, in der Verschmelzung von Chor- und Sologesang seiner Periode weit voran ist. Nur einige kleine colorirende Naivetäten, seltsame Wortmalereien auf »tremebat«, auf »inflammatus« etc., die kurze Anlage einer Reihe von Chören und Ensembles erinnern an den Styl jener venetianischen und römischen Componisten, welche Steffani's Zeitgenossen waren. An andern Abschnitten verblüfft sein »Stabat mater« geradezu durch die kühnen, weiten Bogen, in welchen diese Composition gegliedert ist. Im zweiten Theile haben wir es mit einer Art modernen Finale zu thun. Der grosse $^3/_2$-Tact, mit welchem zunächst das »Eja mater« einsetzt, kehrt immer wieder und nimmt alle die kleinen Sätzchen, welche episodisch herantreten, unter seine schützenden Fittiche. Unter letzteren sind auch einige der berühmten canonischen Duette, welche ihrer Zeit als eine Specialität Steffani's bewundert wurden. Die Themen sind schlicht im Ausdruck, aber voll empfunden. Ihren ganzen Gehalt zeigen sie in der Entwickelung des Satzes, von Contrapunkten gekreuzt und angeregt. Der Begleitungsapparat der Streichinstrumente fungirt mit Bachscher Gediegenheit. Immer ist der Text tief erfasst und nicht selten mit aufregender Genialität. Zwei solche Stellen offenbarer höhererer Inspiration bezeichnen den Anfang und den Schluss des Werkes. Dort, in der kurzen Instrumentaleinleitung, knapp vor dem Einsatz des Solosoprans, sind es die Harmonien, welche sich gleich den Lasten in Maria's Seele wahrhaft beänstigend aufthürmen — hier die zaghaften Pausen, welche den feierlichen Ton des Chors zwischen »Quando corpus« und »morietur« unterbrechen. Möchte das bedeutende Werk*) bald durch

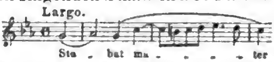
*) Dem Verfasser nach dem handschriftlichen Exemplar des Herrn Dr. Fr. Chrysander-Bergedorf bekannt.

den Druck zugänglich werden. Das »Stabat mater« G. M. Clari's hat in dem kurzen ausdrucksvollen Chor der Einleitung, dem breiten, fugirenden und sehr schön zu Ende geführten Schlusschor über »Quando corpus morietur« und in der im Orchester sehr geflissentlich malenden und charakterisirenden Tenorarie: »Cujus animam gementem« seine Hauptsätze. Ab und zu begegnen wir ihm in geistlichen Concerten. Gänzlich unbenutzt ist in Deutschland das von Eslava mitgetheilte »Stabat« des Spaniers A. Ripa geblieben (achtstimmig mit Orgelbegleitung). **G. M. Clari.** **A. Ripa.**

In der Praxis des Concerts ist die Periode Scarlatti-Händel in erster Linie mit den Compositionen des »Stabat mater« von Emanuel Astorga und von G. B. Pergolese vertreten. Beide Tonsetzer gehören der besseren Zeit der neapolitanischen Schule an. Sonderbarer Weise verdankt die frühere der beiden Compositionen, die von Astorga, ihre augenblickliche Popularität der jüngeren Verwandten. Es war im Verlauf eines längeren Streites, welcher von Kunstrichtern aus dem Kreise der Kirnberger und Forkel gegen das anmuthige Sterbelied des jung verschiedenen Pergolese erhoben worden war, dass Rochlitz ihm gegenüber das »Stabat« von Astorga auf den Schild erhob. Seitdem ist sein Lob von Tag zu Tag gewachsen, bis endlich der Verleger einer neuen Bearbeitung dieser Composition die Zeit für gekommen hielt, Astorga »unbedenklich den edelsten Meistern der Kunst beizuzählen«. **E. Astorga.** Vergleichen wir Astorga's »Stabat« mit seiner Oper »Dafne« und mit seinen in ihrer Zeit von Freunden der Haus- und Kammermusik viel benutzten Solocantaten, so finden wir die gleichen Schwächen der Schule und der Individualität: Einförmigkeit, zuweilen Mattheit der Stimmung und Formalismus. Aber sie stören uns doch seltner. Seine Vorzüge dagegen, die interessanten Kleinigkeiten, welche das Gewebe seiner Sätze zieren, erscheinen hier in eine höhere Region übertragen: als feine, aus erregter Fantasie und ergriffenem Gemüthe hervorgegangene Eigenheiten der Auffassung. Selbst von dem düsteren Pathos und der erhabenen Traurigkeit, welches schwärmerische

Romanschreiber aus dem dunklen Lebenslauf des aristokratischen Dulders unbesehen auf seine Compositionen übertragen wollen, finden sich in diesem »Stabat« wirklich einzelne Züge. Es ist Astorga's bedeutendstes und individuellstes Tonwerk und eine auch ohne jeden persönlichen Bezug sinnreiche Composition.

Der Form nach der Classe der Cantaten angehörig, vertheilt sie den Text auf 9 Nummern. Ein Chor beginnt, welcher die bedeutende formelle Fertigkeit Astorga's, eine Hauptursache für die Erfolge seines »Stabat«, sogleich in helles Licht setzt. Fast alle seine Perioden sind fliessend im doppelten und dreifachen Contrapunkt gearbeitet (d. h. die Themen sind so erfunden, dass die zugleich singenden Stimmen ihre Partien tauschen können[1]). Den ersten Theil des Satzes trägt ein Hauptthema



von sanft klagendem Ausdruck. Das Motiv zu »juxta crucem« besteht aus Scalentheilen; besser, poetischer erfunden ist ein anderes Nebenthema, welches den Begriff des »pendebat«, sinnreich von der Harmonie unterstützt, mit leichten melodischen Ketten aus einem Achtelmotiv gewunden, andeutet. Der in kurzen Abschnitten und sehr markirt absetzende Aufbau dieses Theils trägt sehr viel dazu bei den Eindruck zu vertiefen. Der Vortrag kommt wie aus beklommenem Herzen. Im zweiten Theile der Nummer tritt besonders das chromatische Motiv hervor, welches zu den Worten »pertransivit gladius« in die Höhe steigt. Die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter erlebten im siebzehnten Jahrhundert eine neue Periode der Blüthe. Astorga (in seinen Cantaten) befand sich unter ihren eifrigsten Anhängern. Das Terzett (Nro. 2) »O quam tristis« ist einer der schönsten Sätze der Composition. Trotz der kunstvollen Durchführung durch die Stimmen fliesst die wehmüthige Hauptmelodie leicht und anmuthig dahin, bis plötzlich die Fantasie dem regelmässigen Gange der Form gewaltsam Einhalt gebietet: Fermate, stockender Rhythmus, schneidende Dissonanz: In dieser Schreckgestalt bricht plötzlich das Bild der armen Mutter

durch: (bei den Worten »mater unigeniti«). Eine andere gleicherweise bedeutsam declamirte Stelle bietet das Wort »videbat«. Astorga wiederholt es wie gramvoll gefesselt. In der nächsten Nummer, dem Doppelduett: »Quis est homo« begegnen wir demselben sinnvoll spielerischen Zuge bei den Coloraturen auf die Worte »in tanto supplicio« und »dolentem«. Doch muss hier der Vortrag sehr viel nachhelfen. Die nächste Nummer ist eine Doppelfuge, aus deren Flusse einige merkwürdig nachdrücklich betonte Stellen heraustreten: Es sind das »fac« vor der Fermate und das »ut sibi«. Für den Charakter der Themen und für die Entwickelung ihres Gehaltes sind die Begriffe der Mutter Jesu als »fons amoris« und das »complaceam« bestimmend gewesen. Namentlich das erste Thema entspricht der wesentlichsten Bedingung der Fugenform. Es hat in seinen breiten Eingangsnoten ein eignes und anziehendes Element, welchem tiefer nachzuspüren den Componisten ebenso reizen muss, wie es den Hörer verlangt und erfreut einer solchen charaktervollen Tontype immer von Neuem wieder zu begegnen und sie auf ihren kunstvollen Gängen durch Stimmen und Harmonien zu verfolgen. Die folgende Sopranarie »Sancta mater« hat einen eigenthümlichen Periodenbau. Diese Perioden bestehen alle aus einer Reihe durch Pausen getrennter kurzer Abschnitte. Es ist ein schüchternes kindliches Bitten in stossweisen Absätzen, welches immer erst am Ende den Muth gewinnt zu einem längeren Abschluss. Der liebenswürdige, kindliche, an Hast, Verlegenheit und Hülflosigkeit gemahnende Zug der Composition wird auch melodisch, namentlich durch die aufschlagenden Sechzehntel verstärkt. Endlich ist auch die Instrumentirung der Gesangstellen, welche ohne Bass dahin schweben, auf ihn gerichtet. Der nächste Satz: »Fac me tecum pie flere« ist eins jener canonischen Duette, von welchen bereits früher die Rede gewesen ist. Das Princip dieser durch die venetianische Schule besonders in Umlauf gebrachten, auch bei Händel und Bach häufig verwendeten Form ist ein ähnliches, wie das der

Fuge: Die zweite Stimme singt der ersten mehr oder weniger genau nach. Der Charakter der gemeinschaftlichen Melodie ist hier innig und mild traurig. Mit dem Chore »Virgo virginum praeclara« kommt in den Farbeneffect von Astorga's »Stabat« eine helle und kräftige Wendung. Die heilige Maria wird beim Anfang der Nummer in lautem und preisendem Hymnenton gefeiert, sie erscheint im Glanze der Himmelskönigin. Nach der ersten Fermate kehrt eber die Musik dem Text entsprechend in den mitleidigen und trauernden Charakter zurück. Die Bassarie »Fac me plagis vulnerari« (Nr. 8) ist derjenige Theil der Composition, welcher den meisten Anlass zu Bedenken gegeben hat. Ihre muntren Themen, ihre colorirten Gänge machen leicht den Eindruck vollständiger Trivialität. Gedacht ist diese zunächst befremdende Musik aus einem Gemüthe, welches durch die Idee, mit dem Heiland zu leiden und Opfer zu bringen, in freudige Begeisterung versetzt wird. Der Schlusschor »Christe cum jam sit exire« bringt für die erste Hälfte vom letzten Vers der Sequenz eine Variante. Erst beim »Quando corpus« lenkt er in die übliche Lesart ein. Seiner musikalischen Anlage liegt ein Schema zu Grunde, welches mit den Opern der Cavalli und Cesti in Aufnahme kam: die Verbindung eines feierlich ruhigen und eines lebendig bewegten Tempos. Händel hat von demselben häufig, u. a. in seinem »Messias« bei dem Abschnitt »Wie durch Einen der Tod etc.« sehr wirkungsvoll Gebrauch gemacht. Die Stimmung des Allegro mit seinen tänzelnden Motiven, wie auch die der am Ende einsetzenden Fuge auf »Amen« geht von dem Gedanken an »paradisi gloria« aus. Josquin und Palestrina streifen das Bild von den Freuden des ewigen Lebens, Steffani, Astorga und die meisten Tonsetzer, welche nach ihnen das »Stabat« componirt haben, führen es uns zur langen Betrachtung vor die Augen und geben dadurch dem Werke einen glänzenden Abschluss. — Die älteste Partitur des Werkes stammt aus London. Neue Ausgaben desselben erschienen in den Sammlungen von Rochlitz (drei Nummern), Kümmel; ferner bei Bote und Bock und bei Kamrodt

(Bearbeitung von R. Franz, welcher die Continuostimme für 2 Clarinetten und Fagott ausgeschrieben hat).

Das »Stabat mater« von Pergolese, welches sich die Brüderschaft des heiligen Ludwig da Palazzo bei dem Componisten als Ablösung für ein langgedientes »Stabat« von A. Scarlatti bestellte und dessen Originalpartitur noch heute auf Monte Cassino wie eine Reliquie bewahrt und verehrt wird, hat Jahrzehnte lang in dem Repertoir eine ähnliche bevorzugte Stellung eingenommen, wie sie in anderen Zeiten sich nur für Graun's »Tod Jesu« und für Mozart's »Requiem« nachweisen lässt. Erschienen doch nicht lange, nachdem das Werk im Gefolge der »Serva padrona« sich verbreitete, in Paris fünf verschiedene Clavierauszüge hinter einander. Des Widerspruchs, welcher sich gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts gegen die geniale und bestrickende Composition erhob, haben wir schon gedacht. Er floss zum Theil mit aus der Nothlage, in welcher sich die deutsche Musik im eigenen Lande gegenüber dem überschwänglichen Cultus der italienischen Kunst befand. Unter den Männern, welche trotzdem für die Schönheit des »Stabat« Porgolese's eintraten, bemerken wir Wieland, Dittersdorf, Reichardt und J. A. Hiller. Letzterer thut es mit geharnischten Worten. In der Vorrede zu dem ersten Clavierauszuge, welchen er von dem Werke veröffentlichte, erklärte Hiller halb in der Sprache des späteren Schikaneder-Sarastro): (derjenige, welcher bei diesen Tönen Pergolese's kalt und ungerührt bleiben kann, »verdiente nicht ein Mensch zu sein«. Gleichwohl hat neuerdings wieder ein katholischer Musikgelehrter im Eifer für die Rechte des Gregorianischen Chorals das »Stabat mater« Pergolese's als ein »Musik für Badecapellen« erklärt. Der eine Hauptvorwurf, welcher dieser Composition von den früheren Gegnern gemacht wurde, der der unrichtigen Declamation, ist zum Theil begründet. Denn aus rein musikalischem Wohlgefallen an bestimmten Motiven wiederholt sie Pergolese zuweilen auch an Textstellen, wo sie nicht mehr passen. Zum anderen Theile beruht er aber auf einer falschen Idee

G. B. Pergolese, Stabat mater.

von dem Zwecke des ganzen »Stabat«. Das ist keine eigentliche Passionsmusik, wie mit Klopstock mehrere deutsche Uebersetzer des lateinischen Textes angenommen zu haben scheinen, sondern eine Marienklage. Auf den milderen Ton der letzteren hat Pergolese seine Saiten gestimmt; ihm entspricht auch das äussere Colorit des Werkes mit, namentlich die Besetzung der Gesangpartien durch ein blosses Duett zweier hohen Stimmen. Clari hat allerdings auch eine ganze Messe blos für Sopran- und Altsolo geschrieben; aber dieser Vocalapparat war in dem Falle des »Stabat« doch mehr an seinem eigentlichen Platze. Wenn unter den verschiedenen Bearbeitern der Composition Pergolese's (Paisiello, Salieri, Hiller, Lwoff) einige diesen zweistimmigen Chorsatz in einen gemischten vierstimmigen Chor umwandelten, wozu einige anscheinend fugirende Sätze — das »Fac ut ardeat« und das »Amen« — allerdings verlocken, so haben sie ihn damit eines inneren Charakterzuges beraubt. Freilich als einfaches Soloduett zweier Frauenstimmen lässt sich dieses »Stabat mater« auch nicht durchweg zur Wirkung bringen. In dieser Besetzung klingen einige der mächtigsten Stellen: — das 6 Tacte lange Unisono auf g zu dem Worte »videt« in »Pro peccatis etc.«, der Perle des Werks, und ähnliche — geradezu sinnlos. Das ist für jene Männersoprane der Zeit Pergolese's geschrieben, welche aus ihrer breiten Brust anschwellende Töne von der Gewalt der Posaunen hervorzuziehen verstanden. Will man der Absicht des Componisten mit unseren heutigen Mitteln entsprechen, so bleibt nichts besseres übrig, als die zwei Stimmen chorweise zu besetzen. Bei einer glückenden Ausführung wird dann das Werk aber noch heute und immer so wirken, wie es J. A. Hiller in seiner Begeisterung gesagt hat, wenn auch nicht in allen Sätzen. In erster Linie stehen das Duett (Nro. 1) mit dem secundenmässig dissonirenden Thema, welches in der F dur-Messe Pergolese's (der ersten seiner vier Messen) ähnlich im »Kyrie« vorkommt; ferner der Sopransatz »Cujus aninam« mit dem so charakteristisch

verwertheten italienischen Rhythmus, das Duett »O quam tristis«, die Altarie »Quae moerebat« mit dem rührenden Terzengang, der zum ersten Male nach dem Worte: »incliti« auftritt, und den schluchzend aufschlagenden Sexten, das Duett: »Quis est homo« und das unmittelbar anschliessende, als eine Fortsetzung gedachte »Pro peccatis«, schliesslich noch die Nummer 11 (»Fac ut portem«). An die Kunst der Gedankenausführung darf man auch in diesen Sätzen keine grossen Ansprüche stellen. Die musikalische Architectur war Pergolese's starke Seite nicht: in der Mehrzahl seiner Arien sind die einfachen grossen Züge der alten Gattung durch eine Vielheit und durch einen Reichthum kleinerer Ideen ersetzt. Aber jeder dieser Einfälle zeigt melodisch oder auch in der Harmonie einen Genieblitz.

Vor und nach der Arbeit Pergolese's hat das achtzehnte Jahrhundert noch eine beträchtliche Zahl in ihrer Zeit viel geltender Compositionen des »Stabat mater« gebracht. Wir nennen als die bekanntesten die von Fux, Gasparini, Gassmann, Hasse, Traetta, Wagenseil, Rodewald, J. Haydn. Das letztere ist in der Geschichte des grossen Tonsetzers desshalb bemerkenswerth, weil es zuerst Haydn's Ruf als Gesangscomponist verbreitete. Es ging schnell über Deutschland hinaus, erschien in Paris und London in eigenen Ausgaben und hat sich fast bis in die Mitte unseres Jahrhundert immer einmal wieder auf den Aufführungslisten gezeigt. Wie man das ganze Werk im Allgemeinen als eine Studie im italienischen Style bezeichnen kann, bei welchem auch alle Untugenden des Vorbildes eifrig und blindlings nachgeschaffen wurden, so verräth es noch ganz speciell den Einfluss Pergolese's in dem träumerisch eigensinnigen Festhalten und Wiederholen kurzer Motive. Zwei seiner 6 Solonummern, die Altarie »O quam tristis« und die Bassarie »Pro peccatis«, sind in neuerer Zeit in Einzelausgaben veröffentlicht worden. Obwohl die Chöre von dem veralteten und unnatürlichen Virtuosenputz, den die Arien tragen, frei sind, entstellt doch auch sie ein

J. Haydn, Stabat mater.

äusserlicher und gewaltsamer Zug der Declamation. Haydn ist aus dieser merkwürdigen Composition schwer heraus zu erkennen. Dass sie während der Herrschaft des neapolitanischen Styls ihren Kreis von Bewunderern fand, ist von selbst erklärlich. Wie aber in der Regel die schwachen Partien solcher Tonwerke, welche wir heute als veraltet erklären, schon in der Jugendzeit derselben bemerkt und beanstandet worden sind, so hat auch das »Stabat mater« J. Haydn's schon im vorigen Jahrhundert starken Widerspruch erfahren. Die schärfste Kritik an ihm übte J. F. Reichardt. Diejenige Nummer, welche in ihrem Wohlklang und in ihrem Aufbau einen Zeit und Mängel überragenden Vorzug besitzt, ist das Quartett mit Chor: »Virgo virginum praeclara«.

Haydn ist nicht der einzige deutsche Componist, welcher bei der Arbeit am »Stabat mater« unter italienischen Bann trat. Einer ganzen Reihe von Landsleuten, die nach ihm kamen, geschah es ähnlich, unter ihnen Schuster, P. von Winter — von ihm sind 3 »Stabat« vorhanden —, Seyfried, Neukomm. Am auffälligsten ist die Erscheinung bei Bernhard Klein. Unter den gebürtigen Italienern, welche die Sequenz weiter in Musik setzten, ist N. Zingarelli zu bemerken, welchem 28 verschiedene Compositionen des Textes zugeschrieben werden, und L. Baini, von welchem wir ein »Stabat« für 3 stimmigen Männerchor (a capella) besitzen. Das nächste »Stabat«, welches zuerst wieder nach der Haydn'schen Composition die Schranken von Ländern und Nationen überwand, war wiederum italienischer Abkunft. Es ist das »Stabat mater« von G. Rossini (1832 erste, 1841 zweite Fassung), ein vielleicht durchaus fromm gemeintes, aber streckenweise vollständig frivol ausgefallenes Werk. Als glänzendes, theilweise geniales Denkmal einer Periode unglaublichsten Verfalles religiöser Tonkunst in romanischen Landen, bleibt es von dauerndem Interesse. Man könnte es in allen Musikschulen aufstellen als warnendes Beispiel dafür, wohin eine falsche Richtung zu führen vermag. Denn reihen wir dieses Werk geschichtlich ein,

L. Baini, Stabat für Mänerstimmen (a-capella).

G. Rossini, Stabat mater.

so ist es die letzte Spitze einer Gruppe, zu welcher auch Pergolese gehört. Freilich zvischen Pergolese's »Stabat mater« und dem von Rossini ist noch ein weiter Weg. Aber das Princip theilen die beiden Tonsetzer — das für die Vocalcomposition unselige Princip der schon oft citirten neapolitanischen Schule: die Musik zur freien Herrin zu machen. Bei Rossini hat es zu einer vollständigen Auflösung von Sinn und Wesen des Wortes geführt, zur Gemeinheit gegen den Geist des Textes, zur Roheit und Stumpfheit der Form und Grammatik gegenüber. Aus einer Reihe der Nummern dieses »Stabat« kann man Tänze machen: andere kommen in der Wiedergabe der Stimmung nicht höher als bis zum Niveau der beliebten Preghieren in den Opern der Rossini'schen Periode oder zu dem der chorischen Gespensterballaden. Diejenigen Nummern, welche man ungetrübter geniessen, zum Theil bewundern kann, sind »Eja mater« (Chor mit Recitativ), »Sancta mater« (Quartett), »Inflammatus« (Sopransolo mit Chor, in den Violinen das Begleitungsmotiv aus dem »Agnus« des »Cmoll-Requiems« von Cherubini), »Quando corpus« (Quartett), Hauptthema des ersten Abschnitts mit Haydn übereinstimmend) und das »Amen«. In Deutschland kann das Werk seit zwanzig Jahren als praktisch überwunden angesehen werden. In anderen Ländern, auch in England, begegnen wir ihm noch auf den Programmen. Schon im Jahre 1845, zur Zeit, wo die Composition ihren Triumphzug begann, hat unter anderen R. Wagner volle Schalen des Spottes über dieselbe ausgegossen.

Unter den Compositionen des »Stabat« aus der neuesten Zeit ist zunächst das von F. Kiel bemerkenswerth. Kiel folgt Pergolese, indem er nur Frauenstimmen verwendet (3stimmigen Chor und Solo). In den Soli ist etwas zu viel an Ausdruck gethan. Unter den Chorsätzen ragt der die Traurigkeit in strenge Formen giessende erste Vers »Stabat etc.« und der achte »Virgo viriginum« hervor. Letztere ist eine der trefflichsten Nummern in der ganzen Litteratur des »Stabat mater«, ein inbrünstiger, aber echt weiblich gedachter, schöner Hymnus auf die

F. Kiel, Stabat mater.

F. Lachner, Stabat mater. Mutter Jesu. Auch Franz Lachner hat in seinem op. 168 das »Stabat mater« für zwei Frauenstimmen componirt (mit Begleitnng von Orgel und Streichorchester — ohne Violinen). Dieses Werk ist eine der stimmungsvollsten Compositionen dieses Tonsetzers: in der Führung der Singstimmen musterhaft, in den Formen schlicht und knapp. Seine hervorragendsten Nummern sind die canonischen Duette. Einige Jahre vorher hat Lachner die Sequenz in einer grossen doppelchörigen Composition (op. 164) ausgeführt. Die bedeutendste Stelle in dieser bildet die Behandlung der Worte »dum emisit spiritum«. Die neuere Zeit hat auch einige bedeutende Compositionen des »Stabat mater« in a capella-Style zu verzeichnen, welche zwar nicht in Umlauf gekommen, aber doch an einzelnen Orten mit Erfolg aufgeführt worden sind. Es sind die von E. F. Richter (6stimmig), Franz Wüllner (8stimmig) und M. Zenger (2chörig, Manuscript). Unter den neueren Bearbeitungen der Sequenz für Chor mit Orchester sind hervorzuheben die von Th. Gouvy, welche tüchtige Leistungen im mehrstimmigen Satze aufweist, und die von J. Rheinberger. Letztere, nur mit Streichorchester und Orgel, nimmt Rücksichten auf leichte Ausführbarkeit und bescheidet sich auch im Ausdruck auf die kirchlichen Erfordernisse. In diesen engen Grenzen doch gehaltvolle Tonbilder entworfen zu haben, ist ein bedeutendes Verdienst Rheinberger's. Besonders wirken die Abschnitte anmuthigen Inhalts; unter ihnen in erster Linie das »Eja mater«. Die durch Selbständigkeit der Affassung bedeutendste unter den jüngsten Compositionen grossen Styls ist das »Stabat mater« von Anton

A. Dvořak, Stabat mater. Dvořak. Dieses Werk scheint einer grossen Verbreitung sicher zu sein und hat bereits die Aufmerksamkeit nachhaltiger erregt. Namentlich auf englischen Programmen begegnet man ihm verhältnissmässig oft. Der tiefere und nachhaltige Eindruck dieses Werkes ruht in erster Linie auf dem ersten und letzten Satze. Dvořak hat den ersten Vers der Sequenz zu einem Tonbilde von so mächtiger Breite und von solchem Reichthum in der

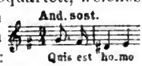
Gruppirung und Bewegung ausgeführt, wie er vor ihm noch kein Tonsetzer versucht hat. Die Dichtung erlaubt und verträgt diese Anlage, wenn man sie, wie Dvořak gethan hat, vom romantisch-modernen Gesichtspunkte aus auffasst. Seine Musik beginnt, als wollte die Fantasie vorerst den Nebel der Zeiten durchdringen, mit einem immer wieder nach einer Richtung zeigenden, rufenden und suchenden Octavenmotiv. Dann setzt die chromatisch bewegte Klagemelodie



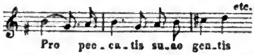
des Satzes erst leise, in mystischer Höhe und von anderen Stimmen noch verhüllt, ein. Sie verkörpert musikalisch die Schmerzensgestalt der Mutter Jesu und wird zum Träger eines bald rührenden, bald leidenschaftlich erschütternden Gemäldes der seelischen Leiden, welches der Componist vom Eintritt des Chores ab meisterhaft, mit dramatischer Kraft und Lebendigkeit ausgeführt hat. Der zweite Theil der Eingangsnummer führt von der Leidensscene hinweg. Der Tonsetzer nimmt von dem Seufzen, dem Trauern, dem Klagen, von dem die Seele durchdringenden Schwert, von allen den trüben Bildern des Textes nur geringe Notiz und giebt eine Musik, welche dem lieblichen Wesen der Mutter des Heilands zu gelten scheint. Eine etwas freie aber durch den glücklichen Contrast sehr schöne und wirkungsvolle Auffassung! Das kindlich kosende Thema dieser träumerischen Partie ist instrumental, und zwar folgendes:



Es verbindet sich bald mit einfach ausdrucksvollen Weisen zu den Worten »O quam tristis et acclinis«, in deren Durchführung sich Solo- und Chorstimmen in steigerndem Wechsel ablösen. Der dritte Theil der Nummer ist im Wesentlichen eine Wiederholung des ersten. Die zweite Nummer umfasst ebenfalls wieder zwei Verse der Dichtung. Ausgeführt wird sie vom Soloquartett, welches für den dritten Vers »Quis est homo« ein schwermüthiges Thema durchführt, dessen entscheidender Theil auf das kurze Motiv:



aufgebaut ist. Den zweiten Theil zu den Worten »Pro peccatis« trägt auf breiteren ruhigeren Rhythmen die Melodie



von den Stimmen in Nachahmungen fortgeführt und an den Schlüssen der Abschnitte schmerzvoll modulirt. Sehr interessant ist die pathetische, recitativartige Einleitung dieses zweiten oder Mitteltheils. Der dritte, der Schlusstheil, giebt mit Veränderungen eine Wiederholung des ersten. Ganz ergreifend in der Kürze ist die Behandlung der Worte »dum emisit etc.«. Die Singstimmen stammeln auf einem Ton. Die Instrumente malen mit Harmonie und Rhythmus den Vorgang. Die erste Hälfte des fünften Verses »Eja mater« hat die musikalische Basis eines Trauermarsches. Sein Hauptmotiv



liegt in den Bässen. Aeusserst packend führt der Tonsetzer von diesem starren Grunde aus schnell wie hingerissen und gepackt in die Sprache des Herzens über. Diese gewaltige melodische Bewegung beschränkt sich vorwiegend auf die Bässe, an einzelnen Stellen ergreift sie aber auch mächtig die Oberstimmen. Der Mitteltheil, ganz dem rührenden Gesang gewidmet, ist nur kurz. Die nächste, vierte Nummer der Composition umfasst die zweite Hälfte des fünften und die erste des sechsten Verses. Wie diese formelle Anordnung von dem Gewohnten abweicht, so hat Dvořak ersichtlich auch in dem Charakter der Musik eine eigene Auffassung erstrebt. Seine Behandlung der Worte »fac ut ardeat«, welche dem Solobass übertragen sind, bildet in ihrer düsteren, angstvoll unruhigen Weise geradezu einen Protest gegen die weiche Musik, mit welcher die Italiener diese Bitte wiederzugeben pflegen. Verstösse gegen die lateinische Prosodie, wie sie am Anfang des Basssolo vorkommen, thut man gut zu übersehen. Sie begegnen uns auch noch an anderen Stellen dieses »Stabat«. Auch die Franzosen pflegen sich in ihren Compositionen lateinischer Texte um die natürliche Länge und Kürze der Silben nicht zu bekümmern. Eine Stelle von hervorragender Schönheit ist der Einsatz des Frauen-

chors, welcher die Worte »Sancta mater« kirchlich liedartig durchführt. Schon der Wechsel der Tonart allein aus Moll und Dur wirkt hier freundlich. Die fünfte Nummer, welcher die zweite Hälfte des sechsten Verses als Text zugewiesen ist, scheint an diesen freudigen Augenblick anzuknüpfen. Sie ist ein liebliches Chorpastorale im $^6/_8$-Tact. Nur der Begriff des »poenae« wirft einige Schatten hinein. Die Stimmen heben das Wort wiederholt in harten Accenten heraus und führen in der erregten Stimmung dieser Episoden den Text in einem eigenen Mittelsatz aus. Ganz ähnlich hat Dvořak in dem folgenden Satze (Tenorsolo mit Chor), welchem der siebente Vers: »Fac me vere tecum flere« zu Grunde liegt, die Worte »in planctu desidero« zum Anlass eines dramatischen Allarms benutzt. Der Hauptsatz dieser Nummer nähert sich mit seiner einfachen, liebenswürdigen Melodie ganz dem Typus des modernen katholischen Kirchenliedes. Auch der nächste Chor »Virgo virginum« knüpft künstlerisch verzierend und bildend an Reminiscenzen aus dem Style an, in welchem das »Stabat« in der Praxis der Kirchenchöre erscheint. Der bedeutendste unter den noch übrigen Sätzen der Composition ist der zehnte, der Schlusssatz: Seine Themen greifen vorwiegend auf den ersten Satz zurück. Es ist aber Manches poetisch für den neuen Text gewendet und zugefügt. Schön berührt namentlich die sanfte träumerische Weise, in welcher der Gedanke an den Tod (»Quando corpus morietur«) vorgeführt wird. Der letzte Theil mit dem »Amen« ist kunstvoll im doppelten Contrapunkt gearbeitet und unterstützt den Ausdruck der aufs Paradies gerichteten Stimmung durch bedeutende Wirkungen im Klang.

Das »Te deum«, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, ist die officielle Festhymne, mit welcher die Kirche Gott dem Vater und Gott dem Sohne ihren Dank für ausserordentliche Gnadenacte darzubringen pflegt. Seit dem vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung

bis heute wird das »Te deum« bei hohen Feiertagen der Kirche und dann angestimmt, wenn ausserordentliche freudige Ereignisse im staatlichen Leben einen kirchlichen Ausdruck heischen. Das »Te deum« ist eins der festesten Bänder, welches die Kirche mit dem allgemeinen Volksleben, ohne Rücksicht auf Parteien und Confessionen, verknüpft, unter den Hymnen eine der fantisievollsten und schwunghaftesten Dichtungen. Sie bringt der Tonkunst schöne und dankbare Aufgaben entgegen wie kaum eine zweite. Welcher Künstlergeist würde nicht entflammt, wenn er in den einzelnen Versen die Chöre der Engel, der Cherubim und Seraphim, die Chöre der Propheten, der Apostel nach einander herschreiten sieht, vor dem Thron des Vaters und des Sohnes Jubel, Dank und Bitte vorzusingen! Wie greifbar stehen diese Bilder vor der Fantasie und wie natürlich setzen sie die musikalischen Mittel in Bewegung! Nach den neueren Forschungen stammt der Hymnus aus antiker Quelle. Ambrosius fand ihn in der musikalischen Form vor, welche im Wesentlichen noch der Fassung der neuesten Liturgien zu Grunde liegt: als Wechselgesang. Aber wahrscheinlich hat der Bischof von Mailand an der lateinischen Uebersetzung des Lobgesanges und an seiner Einführung in die abendländische Kirche persönlichen Antheil gehabt. Die Melodien, in welche er zu jener Zeit gekleidet war, kennen wir nur in Gregorianischer Umprägung. Die Kirche hat sich mit ihnen lange allein begnügt. In der Zeit, wo die kunstvolle Zurichtung der Messgesänge bereits in hoher Blüthe stand, sang man das »Te deum« vorwiegend einstimmig weiter. Die Zahl bedeutender Chorwerke auf Grund des Ambrosianischen Lobgesanges, welche aus der grossen Vocalperiode bekannt sind, ist verhältnissmässig eine geringe, und nur sehr wenige sind davon neu und in Partitur gedruckt. Unter ihnen nimmt nach Alter, Grösse der Anlage und innerem Werth das achtstimmige »Te deum« von Jacob Vaet, welches Commer in der »Collectio operum musicorum batavorum« mittheilt, die erste Stelle ein. Nach ihm wäre das von demselben

Herausgeber in seiner »Musica sacra« veröffentlichte »Te deum« des Orlando di Lasso anzuführen. Weiter sind in den Sammelwerken von Proske, Lück, Alfieri, Eslava Compositionen von beiden Anerio's, C. Festa, Gallus, Ortiz zu nennen. Deutsche Compositionen in verschiedenen deutschen Uebersetzungen von Hassler, Praetorius, Schein u. a. theilen Teschner, Tucher und Becker mit. Dieselben sind durchschnittlich kurz ohne Ausführung der einzelnen Versbilder. Das bekannte »Te deum« in dem Satze des Calvisius kann für sie als Muster gelten. Am zahlreichsten sind die neuen Partiturdrucke von »Te deums« englischer Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Von Byrd und Gibbons ab sind die namhaften Tonsetzer Englands einer nach dem andern in Novello's patriotisch praktischer Sammlung: »Services, Anthems etc.« in erster Linie mit Compositionen des Ambrosianischen Lobgesanges vertreten. Diese englischen »Te deums« pflegen an der Spitze einer Reihe von Messsätzen zu stehen. Henry Purcell's Composition ist davon die bedeutendste und wurde die berühmteste. Vom Jahre 1694 ab wurde es wenigstens in London an jedem Cäcilientag aufgeführt und lebt noch heute in der Praxis der englischen Kirchenchöre. Kein Weihnachten ohne Purcell's »Te deum« wenigstens in einer der musikalischen Kirchen der Hauptstadt!

H. Purcell, Te Deum.

Unter den grossen Tonsetzern der nächsten Zeit, deren »Te deums« besonders angesehen waren und Verbreitung fanden, sind zu nennen Lully, Fux, Caldara, Durante, Leo. Die von Fux und Durante sind im a capella-Style und in einem Zuge fugirend durchgeführt. Das von Caldara hat Orgelbegleitung. Zu denen von Lully und Leo begleitet das Orchester. Sie stehen in D dur wie die Mehrzahl der weiteren »Te deums« der Instrumentalperiode. Denn D dur war die Leibtonart der alten Trompeten, welche fortan beim Ambrosianischen Lobgesang im Chor der Instrumente eine Hauptstimme erhielten. Derjenige Tonsetzer, welcher in dieser Periode das »Te deum« am herrlichsten zu singen verstand, war

Te Deums von Lully, Fux, Caldare, Durante, Leo.

G. F. Händel, Utrechter Te deum.

unser G. F. Händel. Er nahm von diesem Felde, auf welchem er bis zur Gegenwart als der Erste hervorragt, zuerst i. J. 1713 Besitz und zwar mit der Composition des sogenannten Utrechter »Te deums«. Dieses Werk hat für die Lebensgeschichte Händel's vorübergehend unangenehme Bedeutung gehabt. Händel's damaliger Brodherr, der Kurfürst von Hannover, gegen dessen Interesse die Beschlüsse des Utrechter Congresses gingen, nahm es seinem Capellmeister übel. Die Ungnade des nachmaligen Königs Georg I. war die Folge dieser Composition; erst die »Wassermusik« i. J. 1715 brachte das Verhältniss wieder ins Gleiche. Händel hat, wie Chrysander aus dem Vergleiche der beiden Werke schliesst, bei der Composition dieses »Te deums« das eben angeführte von Purcell absichtlich zum Modell genommen und ist ihm in der Anlage und Auffassung einzelner Textabschnitte genau gefolgt. Der Schnitt ist aber grösser, und namentlich ein Punkt unterscheidet Händel in dieser und in allen folgenden Vocalcompositionen mit Begleitung immer stärker von diesem und von anderen Vorgängern, — wir dürfen sagen, auch von Zeitgenossen und Nachfolgern: das ist der Glanz und der Ideenreichthum in seinem Orchester. Steht das Utrechter »Te deum« in dieser Beziehung auch noch nicht durchaus auf der höchsten Stufe, so entfaltet es doch in der Mehrzahl seiner Sätze diesen Vorzug der Händelschen Kunst deutlich genug. Er kommt in der Wahl der Instrumentalfarben zum Ausdruck, in der Wahl der begleitenden Motive und in der Anlage der Vor- und Nachspiele. Meisterhaft weiss Händel den geistigen Strahl eines dichterischen Gedankens zu gleicher Zeit nach zwei Seiten hin leuchten zu lassen durch ein scheinbar ganz einfaches Mittel: Er theilt die Vocalpartie und die Instrumentalpartie in die Aufgabe. So sehen wir im ersten Satze dieses »Te deums« mit dem schmetternden und rauschenden Ausdruck des Jubels auf Grund des Motivs:



das Orchester betraut, während der Chor zunächst das Lob des Herrn nur in feierlich gemes-

senem Satze vorträgt, aus welchem lange Töne einzelner Stimmen zuweilen wie der Ruf des begeisterten Herolds heraustreten. Erst später stimmt er auf eine Weile in die fröhliche Weise der Instrumente mit ein. Schön ist besonders das mehr und mehr verklingende selbständige Nachspiel des Orchesters. Es gleicht in der Idee ganz dem zu dem Engelchor im »Messias«: »Ehre sei Gott«. Nach demselben Princip: mit gegensätzlichen Mitteln nach dem gleichen Ziele zu steuern, ist auch die Doppelfuge: «Te aeternum patrem« (»All the earth doth worship thee«) entworfen. Das eine Thema spricht, das andere jubilirt. Als dann die Instrumente in die Achtelgänge des letzteren einfallen, richtet sich der Chor zu gewaltiger Entschiedenheit auf und declamirt, in Pausen absetzend, mächtig bedeutungsvoll ein dreimaliges »te« (»thee«). Von dieser Doppelfuge ab, die auch nicht umfangreich ist, läuft das Utrechter »Te deum« auf eine lange Strecke in lauter kurzen Sätzchen weiter. Entschiedener als andere Componisten dieser Hymne hat in ihnen Händel sich dem Dichter angeschlossen. Es dünkte ihm eine besondere und herrliche Aufgabe, die Gestalten, welche zum Lobgesange antreten, klar musikalisch zu personificiren. So kommt der Chor der Engel im Duett zweier Altstimmen, in welches Tenor und Bass im Einklange wie eifrig staunend hineinrufen und begleitet von jenem bekannten Rhythmus  des Streichorchesters, welchen Händel so oft zum Hintergrund pathetischer Situationen verwendet. Die Cherubim und Seraphim werden durch zwei Solosoprane angekündigt. Das »Sanctus« selbst singt ein fünfstimmiger Chor in einem einfach ergreifenden, kirchlich und voll klingenden Satz. So ziehen, jeder von einem eigenen Lichte beschienen, weiter noch die Chöre der Propheten, der Apostel und der Märtyrer vorüber. Die Gestalt der heiligen Kirche vereint wieder alle singenden Kräfte, und in einem ausdrucksvollen Adagio verbeugen sie sich gegen die hier zuerst in den Gesichtskreis des Dichters tretende Dreieinigkeit von Vater, Sohn und h. Geist. In dem Chor »tu rex gloriae« (»Thou art the

King of Glory«) bilden die zwei Tacte Adagio auf das Wort »Christe« (»O Christ«) einen eindringlichen Höhepunkt. Der nächste Satz beginnt ernst mit der Betrachtung über die Menschwerdung Christi: »When thou tookest upon thee« (»Tu ad liberandum etc«). Beim Eintritt der Worte »thou didst open« (»tu aperuisti«) schlägt im hellen Gegensatz Moll nach Dur um, Adagio wird Allegro, die Soli löst das Tutti ab. Das alte venetianische Stylmotiv des Tempowechsels ist hier mit besonderem Glück verwendet und bestimmt den Eindruck der Stelle. Sucht man nach verwandten Wirkungen, so liegt der Vergleich mit dem »Et resurrexit« der grossen Messe S. Bach's und anderer Hochämter aus der Instrumentalperiode am nächsten. Kam dieser Einfall wie ein zündender Funke, so bildet die anschliessende Fuge »thou sittest at the right hand« (»tu ad dexteram dei patris«) das entfachte grosse Feuer. Unter den knappen Sätzen dieses »Te deums« bildet sie einen der imposantesten. In der folgenden Nummer »We believe that thou shall come« (»Iudex crederis«) ist der Eintritt des vollen Chors, der ernst und in ganz einfachen Wendungen zu beten beginnt mächtig ergreifend. Den festlich volksthümlichen Charakter des Utrechter »Te deums« bringt der Satz: »Day by day« (»Per singulos dies«) besonders treffend zum Ausdruck. Händel hat den sechsstimmigen Chor in zwei Gruppen getheilt, welche die munteren Motive der Themen in unaufhörlichem Wechsel nach allen Richtungen des Tongebietes tragen. Im Orchester sind die Händelschen Originaltrompeten sehr wichtig. Mit den Holzbläsern concertirend, sich ablösend und vereinend, vervollständigen sie das bunt und kräftig bewegte Festbild, welches der Satz enthält, mit den Reizen allgemein verständlicher künstlerischer Spiele. Der Satz »Vouch safe o Lord« (»Dignare domine«) hat durch das Festhalten an dem Motiv



einen eigenthümlich besorgten Zug. Er bleibt auch noch in dem Schlussabschnitt, wo der eintretende Chor in neuen musikalischen Weisen der Hoffnung auf Gottes Gnade Aus-

druck geben soll. Dem Schlusschor »O Lord in thee have J trusted« (»In te domine«) hat Händel das altliturgische Motiv



— es kommt bei Händel häufig vor — als Motto vorangestellt. In der Verwendung der fröhlichen kurzen Gegenthemen, welche es bald umschwärmen, in der kühnen Mischung kirchlich feierlicher und kräftig ungebundener populärer Elemente spricht schon der Schöpfer des Lobgesangs im »Israel«, des »Hallelujah« im »Messias«. Das Utrechter »Te deum« war eins der frühesten Werke Händel's, welche sich in Deutschland verbreiteten. J. A. Hiller brachte es im Jahre 1779 im Concert spirituel zu Leipzig zur Aufführung und veröffentlichte es bald darauf in einer Partiturausgabe. In ihr ist der englische Text durch den lateinischen ersetzt. Aus den Aenderungen, welche Hiller in der Instrumentirung vornahm, ersieht man mit Interesse, dass wenigstens in dem Gesichtskreis, welchen Hiller übersah, die Kunst des Clarinblasens bereits erloschen war; denn der Herausgeber änderte die Händelschen Trompeten durchweg und nahm damit dem Werke einen Theil seiner bezeichnendsten Effecte. Heute kann das Princip nur sein, auf das Original zurückzugehen und zwar nicht blos diesem »Te deum« gegenüber, sondern bei allen Werken Händel's und seiner Zeitgenossen. Wollen wir den Geist der alten Kunst, so können wir ihre Mittel nicht entbehren. Es ist ein besonderes Verdienst der Berliner Hochschule und der Joachim'schen Bachaufführungen, diesem Grundsatz in neuerer Zeit consequent Geltung verschafft zu haben.

Was den künstlerischen Charakter von Händel's Utrechter »Te deum« betrifft, so besteht seine Eigenthümlichkeit darin, dass es die Motive des Gedichts im Anschluss an die Vorlagen der englischen Tonkunst in einer Knappheit ausführt, welcher dem Geiste der musikalischen Grundgedanken nicht gerecht wird. Diese Sätze gleichen vorläufigen Skizzen, und als solche scheint sie Händel selbst betrachtet zu haben. In den weiteren drei

»Te deums« (Bdur, Adur, Ddur), welche er in den Jahren 1718—1720 in Cannons schrieb, kommt er auf ganze Sätze und auf einzelne Ideen seines Utrechter »Te deums« fortwährend erweiternd und umgestaltend zurück. Das erste in Bdur ist unter diesen das vollkommenste. In der Anlage und dem Umfang der Sätze steht es über jedem Vergleich mit dem Utrechter. Es enthält einen einzigen reinen Solosatz: »When thou tookest upon thee« (»Als Du auf dich genommen«), eine sanfte Arie, welche Händel später für das Dettinger »Te deum« benutzte. Alle übrigen Nummern sind Chöre von merkwürdiger Besetzung: einfacher Sopran, drei Tenöre und Bass. Zum Theil ziehen sich Soli in diese Chorsätze hinein. Wenn man irgendwo die Freiheit und Unbefangenheit von Erfindung und Haltung bewundern kann, so in diesem Bdur-»Te deum«. Weltfröhliche und andächtig erhabene Gedanken treten nahe aneinander, Volksfest und Gottesdienst scheinen vermischt — und doch: ein Ganzes, welches hoch über der Sphäre des Gewöhnlichen steht. Nirgends spricht die Kraft Händel's stärker als aus dieser Ungezwungenheit. Leider ist das Werk bisher ziemlich unbenutzt geblieben. An Reichthum und Glanz der Instrumentation wird es von dem weltbekannten Dettinger »Te deum« übertroffen, an innerem Tonleben wohl kaum. Das Dettinger »Te deum« schrieb Händel in seiner Stellung als Hofcomponist zur Feier des Sieges bei Dettingen, an welchem dem König von England, Georg II., persönliche Verdienste zugeschrieben wurden. Alle »Te deums« Händel's stammen aus Perioden, in welchen auch das äussere Leben des Componisten unter glücklichen Sternen stand. Die Zeit, in der das Dettinger »Te deum« entstand, war unter diesen sonnigen Abschnitten in Händel's Leben einer der erquickendsten, die Zeit der Ruhe nach rauhen Stürmen, die Zeit, wo Händel sich der eigenen Meisterthaten, der Vollendung von »Israel«, »Messias«, »Samson« und »Judas Maccabäus« freuen durfte. Die persönliche Stimmung des Meisters mag wohl den grossen und auch flotten Zug, der durch das Dettinger »Te deum« geht, mit begünstigt

G. F. Händel, Te deum in B.

G. F. Händel, Dettinger Te deum.

haben. In einzelnen Partien dieses Werkes ist die Aufgabe, den Jubel und die fromme Dankbarkeit eines ganzen Volkes zum Ausdruck zu bringen, mit einer Kraft und Anschaulichkeit gelöst, welche ohne Vergleich und einzig colossal dasteht. In vorderster Linie steht unter diesen Partien der Eingang des ersten Satzes. Wir wissen von »Te deums«, in welchen die Componisten (Sarti, Neukomm) Kanonen und Glocken zur Mithilfe riefen, von anderen (Paisiello), in welchen Märsche für Massencorps von Militärmusikern eingelegt waren. Händel hat hier solche erschütternde Wirkungen, ohne Theatercoup und ohne den Styl der höheren Kunst zu durchbrechen, erreicht. Trompeten und Pauken — bei der ersten Londoner Händelfeier im Jahre 1784 waren die ersteren zu vierzehn besetzt — mit den Holzbläsern und mit den Violinen abwechselnd und zusammentretend, geben ein glänzendes, ein berauschendes Bild vom Jubel eines begeisterten Volkes — nebenbei in den Motiven mit der Einleitung zu Bach's »Weihnachtsoratorium« ziemlich übereinstimmend. — Da rauschen breite Töne im Chore auf und mit einem Hauch ist das laute Treiben der naiven profanen Freude in die höhere Strömung religiöser, weihevoller Andacht eingeleitet. Kein späterer Musiker hat den zwingenden Eindruck dieser Stelle überboten. Unter denen, welche ihm nahe zu kommen gestrebt haben, ist Brahms mit der Einleitung seines »Triumphliedes« zu nennen. Vieles im Dettinger »Te deum« erinnert uns an andere Werke Händel's: Der erste Dreivierteltakt — zu den Worten: »All the earth« (»Alle Welt etc.«) — an eine Arie des »Israel«, eine ganze Periodengruppe in »To the Cherubim« (»Stimmt an Cherubim« etc.) ist gleichlautend mit einer im »Hallelujah«. Händel fragte nicht nach der Originalität der einzelnen Ideen, sondern nach ihrer Zweckmässigkeit. In diesem Sinne hat er für dieses Dettinger »Te deum« auch die Arbeit eines anderen Componisten, das »Te deum« des F. A. Urio mit benutzt. Ein besonderes Kennzeichen, welches aber das Dettinger »Te deum« von den anderen Compositionen des Ambrosianischen Lobgesanges aus

Händel's eigener Feder noch mit unterscheidet, liegt darin, dass dem jubelnden Ton ein ernst sinnender, gefasster, ehrfurchtsvoller die Wage hält. Seinen Ausdruck findet er in feierlichen Episoden einzelner Stimmen, in liturgischen Citaten, namentlich aber in dem ruhig fromm ausklingenden Schlusssatze und in der diesem vorhergehenden herrlichen Bassarie »Youch safe o Lord« (»Bewahre uns Herr«, im lateinischen Text »Dignare«), einem Meisterstück des Händelschen Ariosostyls.

Nach Händel waren es unter den namhaften Tonsetzern, welche mit Compositionen des Ambrosianischen Hymnus vertreten sind, namentlich Graun und Hasse, deren Arbeiten weiter verbreitet waren. Auch ein »Te deum« N. Jomelli's, »das römische« genannt, wird mit Auszeichnung erwähnt, scheint aber nur selten aufgeführt zu sein. Von Graun existiren zwei. Das zweite (in D dur), welches nach dem Tode des Componisten in der Schlosskapelle zu Charlottenburg i. J. 1763 zur Feier des Hubertusburger Friedens aufgeführt wurde, hat sich bis in die dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts in Choraufführungen behauptet. Die Chorstimmen, die concertirenden Hörner und Flöten und die übrigen Orchesterinstrumente überdecken die vorwiegend weichen Grundgedanken dieser Composition mit einer Fülle liebenswürdigen Schmuckwerks. A. Hasse werden fünf »Te deums« zugeschrieben. Das eine in D dur, aus der mittleren Periode des Tonsetzers stammend, — noch i. J. 1846 bei Peters mit deutschem Text von G. W. Fink neu gedruckt — erlangte eine ausserordentliche Berühmtheit. In Dresden war es das ständige Feststück, die Cantoren in den Provinzen strebten nach ihm als der denkbar höchsten Zierde ihrer Feiertagsmusiken. In der Kirche hat es bis auf den heutigen Tag seinen Platz noch nicht ganz verloren. Wenn es aus dem Concert verschwunden ist, so liegt das an der etwas zu alltäglichen Fröhlichkeit, mit welcher in dem Eingangssatz (»Te deum laudamus«) und in dem fugirten Schlusssatz (»In te domine speravi«) der Chor sich mit Lob, Dank und Bekenntniss zu Gott dem Herrn wendet. In den

C. H. Graun, Zwei Te deums.

A. Hasse, Te deum.

übrigen Partien geht der Ton glänzender Lebendigkeit, welcher uns die Messen Hasse's verleidete, nicht über das beim »Te deum« zulässige Maass. Bei diesem Stücke hat die Kirche fast immer der profanen Tonkunst erlaubt, mit einzustimmen. In dem Hasseschen »Te deum« macht letztere von diesem Rechte mit der flotten Orchesterphrase



Gebrauch, welche in der Form von Zwischenspielen und Begleitungsmotiven die ganze Composition durchzieht. Sie klingt in die vorwiegend einfachen, oft sehr eigenthümlich gruppirten und mächtig ergreifenden Sätze des Sängerchors hinein, so wie der Lärm der jubelnden Menge draussen vom Platze her ins Innere der Kirchenhallen schallt. Das ganze »Te deum« erhält durch die Durchführung dieses leitenden Motivs den Charakter einer einzigen grossen Scene, seine Form einen Reiz, welcher Hasse's geistiges Eigenthum allein war. Die Mitte des »Te deums« wird von einer maassvollen und passenden Arie über die Worte »Salvum fac populum tuum« gebildet.

Aus der grossen Menge hausbackener Gelegenheitscompositionen, welche in dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts von bekannten Tonsetzern wie Brixi, Ciampi, Gazzaniga über das »Te deum« geschrieben wurden, erhebt sich das kleine »Te deum« Mozart's vom Jahre 1770. Es entstand auf Bestellung **W. A. Mozart, Te deum.** der Kaiserin Maria Theresia. Merkwürdiger Weise hat die Begleitung keine Blasinstrumente. Den Höhepunkt des Werks bildet die Doppelfuge über »In te domine speravi«. Ein interessantes »Te deum« jener Periode ist auch das von Ferradini. Es besteht, wie die alten englischen, aus einer Menge kleiner Sätze. Alle diese einzelnen Bilder sind aber mit ausgezeichneter Sorgfalt ausgeführt. Als ein »Te deum«, welches sich auf den Programmen des letzten Jahrzehntes des vergangenen Jahrhunderts häufiger findet, ist das von Ehregott Weinlig zu nennen. Die durch Kunstwerth und Verbreitung bedeutendste Com- **J. Haydn, Te deum.** position der Periode ist das zweite »Te deum« J. Haydn's

(vom Jahre 1800), welches mit dem — auch vielen anderen Compositionen der Hymne untergelegten — deutschen Texte von Clodius: »Sieh die Völker auf den Knieen« noch heute bei Kirchenaufführungen viel benutzt wird. In der Behandlung einzelner Textstellen (»Sanctus« z. B.) stimmt es mit dem Hasse'schen »Te deum« überein, nimmt aber den Festton im Ganzen um einige Grade feierlicher. Durch die Einfügung hochernster, pathetischer Episoden (»Te ergo quaesumus«, »sine peccato« und »non confundar in aeternum«) ist ihm ein Zug von Schönheit gegeben, welcher es dem Dettinger »Te deum« Händel's geistig näher bringt.

Von den vielen Compositionen des »Te deum«, zu welchen die Kriegsperiode Napoleon's I. Veranlassung gab, ist keins zu bleibender Bedeutung gelangt. Als solche, welche wenigstens in der Zeit ihrer Entstehung und in den nächsten Jahren einen grösseren Erfolg ernteten, sind das erste von J. v. Seyfried (C dur) zum Einzug des Kaisers von Oesterreich i. J. 1811 componirte, das von G. Weber und das von F. Himmel zu erwähnen. Das letztere ist vielleicht die ausführlichste Composition der Ambrosianischen Hymne. Auch die drei »Te deums« von dem bis zur Mitte dieses Jahrhunderts als Kirchenmusiker noch sehr geschätzten Aug. Bergt, welche in diese Zeit fallen, genossen ein allgemeines Ansehen. Wie die anderen Werke dieses Tonsetzers, zeigen auch diese »Te deums« in den Themen und ihrer Ausführung Mozartschen Einfluss; aber in ihrer Anlage herrscht eine erfreuliche Ursprünglichkeit, Einfachheit und Grösse des Styls. Namentlich das dritte (op. 19) wirkt mit der Gegenüberstellung von recitativartigen Solosätzen und Chorstellen sehr glücklich. Mit den Bergt'schen Compositionen des Lobgesangs concurrirten die von J. G. Schicht, der das »Te deum« dreimal componirte, einmal nach dem Text von Klopstock. Gedruckt sind nur ein lateinisches vom Jahre 1821, welches sich an die Händel'sche kurzsätzige Form anschliesst und neben wirklich erhabenen Stellen auch einige schwächliche in Naumann's Weise

enthält, und das »Te deum« (nach der Parodie Witschel's) vom Jahre 1822. Dasselbe (dem Universitätssängerverein zu St. Pauli gewidmet) gehört mit den »Te deums« von F. A. Häser und B. Klein zu den bedeutenderen Compositionen für Männerchor, welche wir aus jener Periode besitzen. Nach Bergt und Schicht haben Abt Vogler und W. Tomaschek Compositionen des »Te deums« geliefert, welche sich durch Selbständigkeit auszeichneten. Eine praktische Bedeutung gewannen jedoch diese Arbeiten nicht. In Frankreich sind in der Periode von Bergt und Schicht die drei »Te deums« von J. F. Lesueur, dem Componisten der »Barden«, einem auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik originellen Tonsetzer (5 Messen, 2 Passionen, 1 »Stabat« etc.) hervorzuheben. Das »Te deum« von Berlioz, welcher in neuerer Zeit häufig mit Lesueur in Zusammenhang gebracht wird, ist als Theil einer unausgeführt gebliebenen grossen musikalischen Epopoe auf Napoleon I. entworfen. Berlioz, dachte sich dieses »Te deum« in dem Augenblicke angestimmt, wo der Consul, vom italienischen Feldzug zurückgekehrt, Notre Dame betritt. Für diesen gewaltigen Dom sind die Wechselaccorde von Orchester und Orgel, sind die drei Chöre (zwei dreistimmige und ein einstimmiger, mit Männern und 300 Kindern zu besetzender) und eine Menge anderer Effecte des Werkes berechnet. Die Fantasie des Tonsetzers war mehr von dem Bilde einer grossartigen kirchlichen Cermonie erfüllt, als von den Worten des Textes selbst. Dieses »Te deum« ist noch viel theatralischer als das »Requiem« von Berlioz und voll von der künstlichen Monotonie liturgischer Motive, colossaler Psalmodien und der Steifheit tendenziöser Contrapunktik. Bei allen Eigenheiten wird man ihm aber einen hochfeierlichen und fesselnden Grundton nicht absprechen können. Der musikalisch schönste Satz ist »Tibi omnes angeli«, ein Stück von der besonderen fast gewaltsamen Innigkeit Berlioz's. Im Jahre 1835 geschrieben, ist das Werk erst 1853 (zu London), von da ab bis 1883 (Bordeaux) nicht wieder aufgeführt worden. Seit 1884 hat es in Deutschland die Aufmerksamkeit

H. Berlioz, Te deum.

erregt. Die Partitur ist schwer zu haben, dagegen darf der englische Clavierauszug auf Verbreitung rechnen.

J. Rietz, Te deum für Männerchor.

A. Bruckner, Te deum in C.

Aeusserst schwach ist die jüngste Generation der Tonsetzer mit Compositionen des »Te deums« im Concertrepertoir vertreten. Ausser dem für Männerstimmen geschriebenen »Te deum« von J. Rietz, einer tüchtigen, für das Dresdener Sängerfest (i. J. 1865) bestimmten Gelegenkeitsarbeit, hat nur das von Anton Bruckner (für gemischten Chor, Soli und Orchester) componirte ausserhalb des Ortes der Entstehung und ersten Aufführung das Interesse bestimmter Kreise gefunden. Den Text behandelt diese Composition mit einer in der Geschichte des »Te deums« einzigen Subjectivität: Die Elemente des Zagens und Bangens stehen dermaassen im Vordergrund der Bruckner'schen Musik, dass der Charakter und Zweck eines Lobgesanges ernstlich gefährdet erscheinen. Auch der innere musikalische Ausbau dieses »Te deums« erregt viele Bedenken und lässt in der Wahl von einzelnen Themen, in der Durchführung barocker Begleitungsmotive, in der unmotivirten Hingabe an rein musikalische Ideen, welche zum Theil auch noch Reminiscenzen aus Werken Wagner's sind, den durchgebildeten Geschmack und die Reife des künstlerischen Wesens empfindlich vermissen. Kein Zweiter unter den neueren Tonsetzern zeigt die fatale Aehnlichkeit mit der zwiespältigen Natur des überbildeten Abt Vogler so stark wie Bruckner. Aber Grösse der Intentionen und der Stimmung wird man diesem »Te deum« nicht absprechen können. Namentlich in den kurzen, breit rhythmisirten Schlusswendungen seiner kurzgestalteten Sätze rührt und ergreift das Werk oft tief. Dem Schlusssatz, in welchem ein Motiv aus dem Adagio von Bruckner's eigner Edur-Sinfonie eine hervortretende Stelle einnimmt, darf dieses Zeugniss im ganzen Umfang ausgestellt werden.

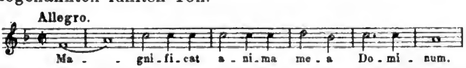
Der grösste Theil der frei gedichteten kirchlichen Hymnen, zu welcher Gruppe »Stabat« und »Te deum« ge-

hören, fand seine Verwendung beim Graduale und beim Offertorium. Graduale und Offertorium sind Einlagestücke in der Messe. Das erstere steht zwischen »Gloria« und »Credo«, das letztere zwischen diesem und dem »Sanctus«. Das Graduale wurde gesungen, während der Lector die Stufen (gradus) zu dem Lesepult hinaufstieg, das Offertorium während die Gemeindeglieder ihre Gaben und Opfer vor dem Altar niederlegten (offere). Der fromme Brauch der früheren Christenzeit ist längst erloschen, das begleitende Musikstück aber und sein Name sind im Hochamt erhalten geblieben. In der Regel sind Graduale und Offertorium kurz, im Inhalte je nach der kirchlichen Festzeit bald ernst, bald freudig. Einzelne besonders beliebte Texte sind unzählbar oft componirt worden: »Tantum ergo«, »O salutaris hostia«, »Ave Maria« und andere Marienhymnen in erster Linie. Alle Stylarten sind an der Geschichte dieser Compositionen betheiligt, seit dem Bestehen der Instrumentalmesse jedoch sind Graduale und Offertorium in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als Gesangsoli componirt worden, sehr häufig bravourmässig auf äusserliche Musikwirkung und Concerteffecte gerichtet. Beim Graduale und Offertorium hat die Kirche nur zu oft beide Augen zugedrückt. Es giebt heute noch grosse, gebildete Städte, in deren Zeitungen man Sonnabend lesen kann, welche Cradualen und Offertorien am nächsten Tage in den einzelnen Kirchen aufgeführt werden, wer dabei das Solo singt, wer das obligate Soloinstrument dazu und wer die Orgel spielt. Doch finden wir in beiden Gattungen auch manche Kleinode der kirchlichen Tonkunst. Um Bekanntes zu nennen: Palestrinas's »O bone Jesu«, »Adoramus te«, Haydn's »Insanae vanae curae«, Mozart's »Ave verum corpus« sind als Gradualen und Offertorien entstanden. Soweit aus der Gattung Chorwerke in Betracht kommen, welche im heutigen Concert eingebürgert sind, sollen sie in der Rubrik Motetten ihren Platz mit erhalten.

Der Gruppe der frei gedichteten Hymnen steht eine andere gegenüber: die der biblischen Hymnen. Ihr Tex

ist Wort der heiligen Schrift. Die Psalmen (cantica Davidis) bilden den grössten Theil dieser Gattung. Im Rang stehen ihnen die dem neuen Testament entnommenen Hymnen: die sogenannten cantica majora: der Lobgesang der Maria, der Lobgesang des Zacharias und der Lobgesang des Simeon jedoch voran. Der erste dieser drei cantica majora, das sogenannte »Magnificat«, gehört mit dem »Te deum« und dem »Stabat mater« zu den grössten Hymnencompositionen und ist unter den biblischen Hymnen am meisten in Musik gesetzt worden. Da das »Magnificat« liturgisch nur eine Nebenstellung einnimmt, so wird man die Gründe für diese Bevorzugung in der Natur seiner Poesie suchen dürfen. Das Wunder der Engelserscheinung, aus welcher er hervorgegangen, der Grundton schlichter kindlicher Demuth in den Worten der durch die Verkündigung so plötzlich zu unvergleichlichen Ehren berufenen Jungfrau, machen diesen Lobgesang zu einem der eigenthümlichsten und schönsten unter den Hymnen aller Litteraturen. Die musikalische Fantasie wird noch dazu durch den Reichthum anschaulicher und zu einander contrastirender Einzelbilder in Bewegung gesetzt, welche der Lobgesang einfach zusammenstellt. Da stehen die Schicksale der Armen und der Hoffärtigen dicht neben einander. Bei den Tonsetzern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kamen noch zwei weitere Eigenschaften des »Magnificat« wesentlich in Betracht. Die formelle Eintheilung der Hymne, welche die Anlage in einer Reihe kurzer Sätze, die dem damaligen Stand der Kunst natürlichste Stylgattung, an die Hand gab, war die eine. Die andere war die Volksthümlichkeit des Mariencultus überhaupt. So sehen wir denn die Componisten der Vocalperiode immer wieder zum »Magnificat« zurückkehren und die acht Psalmentöne (Ritualmelodien, welche die Gregorianische Liturgie für die verschiedenen Festzeiten, in welchen der Lobgesang gesungen werden konnte, bot) von Neuem bearbeiten. Viele veröffentlichten ihre »Magnificats« in Folgen von Büchern, eine nach der anderen. Von Orlando di Lasso wurden in Stimmen hundert »Magni-

ficats« gedruckt, von Palestrina drei Bücher. Verhältnissmässig viele dieser »Magnificats« der Vocalperiode liegen heute in Partiturausgaben vor. Wir nennen nach dem Alphabet F. Anerio, J. Fuchs, G. Gabrieli (ein 8st. und ein 12stimmiges), O. di Lasso (etliche fünfzig in Proske und Commer), Lotti, Lemaistre, L. Marenzio, G. B. Martini, C. Morales, M. Navarro, D. Ortiz, G. P. da Palestrina (fünfunddreissig*)), G. Pitoni, R. de Pareja, B. Ribera, F. Suriano, A. de Torrentes, H. de Vargas, A. Willaert, C. de Zaccariis. Aus Novello's bereits berührter Sammlung würde sich diese Liste mit einer Reihe von »Magnificats« englischer Tonsetzer, unter denen auch H. Purcell, vervollständigen lassen. »Magnificats« deutscher Tonsetzer und auf den deutschen Text componirt, besitzen wir in neuer Partiturform von L. Hassler und J. H. Schein. Die Zahl von alten Stimmenausgaben ist auch bei uns bedeutend gross. Als historisch interessante Werke nennen wir aus ihnen die »Magnificats« von J. Walther, Luther's Freund. Wie beliebt auch in Deutschland die »Magnificats« waren, das beweist die Thatsache, dass der Augsburger Speth noch im Jahre 1693 acht solcher Compositionen auf die Orgel übertragen herausgab. R. Schlecht (a. a. S. 265) theilt ein altes deutsches »Magnificat« eines unbekannten Verfassers mit, welches die volksthümliche Stellung, welche dieser Lobgesang in Deutschland einnahm, ebenfalls sehr anschaulich kennzeichnet. Dieses »Magnificat«, zur Aufführung in der Weihnachtszeit bestimmt, geht auf den sogenannten fünften Ton.



Dieses Grundthema (cantus firmus) eröffnet das »Exultavit«, das »Quia fecit«, das »Fecit potentiam«, »Esurientes«, das »Sicut locutus est« und das dem Lobgesang wie auch

*) In der Gesammtausgabe von Breitkopf u. Härtel.

den Psalmen in üblicher Weise mit vorausgehendem »Gloria« angehängte »Sicut erat«, — also jeden der sechs Sätze, in welche das »Magnificat« getheilt zu werden pflegt. Es wird am Anfang in der bekannten nachahmenden Weise durch alle vier Stimmen geführt, aber schon nach der ersten Durchführung einer von ihnen allein überlassen, welche es in grosser rhythmischer Dehnung melodisch todt bis zum Ende des Satzes durchzieht. Die anderen drei singen während dem bekannte Weihnachtslieder, im »Et exultavit« das »Resonet in laudibus«, im zweiten Satz: »In dulci jubilo, nun singet und seid froh« und so weiter: lateinisch und deutsch durcheinander. Ja die Naivetät geht, ähnlich wie in der Malerei des Mittelalters, welche selbst die Passionsbilder mit Storchnestern und anderen Volksspässen belebte, wiederholt bis zu Citaten aus der Coupletmusik jener Zeit: Tacte lang erklingen in allen drei oder in nur einer Stimme die wohlbekannten Refrains »Bombon Cucu« und andere. Die Krankheitserscheinungen der ganzen kirchlichen Composition der Vocalperiode! Das »Magnificat« hat mit den Messen und Motetten aber auch die legitimen Stylgesetze gemein. Es entwickelt sich über einen cantus firmus d. i. eine rituale Grundmelodie, welche in allen Sätzen mehr oder weniger rein oder umgeformt wiederkehrt, ganz ähnlich wie das bei den Messen auseinandergesetzt worden ist. Dass zum cantus firmus statt des einen der sogenannten acht Magnificattöne (Psalmtöne) ein weltliches Lied gewählt wurde, wie man in der Messe häufig that, kam beim »Magnificat« nur ausnahmsweise vor. Einen sehr häufigen Gebrauch von dieser Ausnahme hat Orlando di Lasso gemacht, dessen Compositionen des Marianischen Lobgesanges zu den reizvollsten Tonwerken gehören, welche wir im a capella-Style besitzen. Eigen ist ihnen ein freier Styl, der sich an den kirchlichen Ton nicht bindet, eine freie Mischung von tiefsinnigem und kindlichem Wesen und ein Reichthum an fantasievollen Motiven, welche die einzelnen Textbegriffe natürlich und höchst anschaulich beleben. Diese »Magnificats« sind eine

Orlando di Lasso, Magnificats.

Fundgrube von treffenden Zügen musikalischen Kleinlebens, und manche Wendungen, welche bei späteren Componisten bei der Wiedergabe des »dispersit« und des »dimisit« als typische wiederkehren, können direct auf den Münchener Meister zurückgeführt werden. Der frische angeregte Zug, welcher diese Compositionen von Grund aus erfüllt, erstreckt sich auch auf einen grossen Theil der Bicinia mit, der in anderen Chorwerken jener Periode oft seltsam berührenden Duette, durch welche die Tonsetzer ihren kirchlichen Bauten klangliche Abwechselung zu geben suchten. In den katholischen Kirchen des Cäcilienbereichs sind diese »Magnificats« des Orlando heute nicht fremd. Auch im Concert würden sie sich bewähren. Als zur Einführung in dieses Kunstgebiet des Münchner Meisters besonders geeignetes Stück kann das »Magnificat Quarti Toni« genannt werden, das Commer als 21. Nummer des II. Bandes seiner »Musica sacra« veröffentlicht hat. Der phänomenale Wechsel zwischen Moll CDur an der Stelle »spiritus meus« im ersten Satz giebt von dem kühnen Harmoniegebrauch des Lasso, durch den er sich in erster Linie von Palestrina und den Italienern unterscheidet, einen hellen Begriff und prägt das Bild dieses wunderbar kraftvollen Tonsetzers ein für allemal ein. Bemerkt seï, dass für Concertaufführungen dem »Exultavit« die liturgische Intonation des »Magnificat« vorauszuschicken ist. Man überträgt sie am besten dem Unisono sämmtlicher Männerstimmen. Eins von den »Magnificats« Lasso's, deren Wirkung keinem Zweifel unterliegt, ist ferner das über »Beau le Cristal«. Es ist eins von den mehreren »Magnificats«, in welchen Orlando tiefe Lagen der unteren Stimmen vermieden hat. Auch andere Tonsetzer der Vocalperiode haben »Magnificats« ohne eigentliche Bässe geschrieben. Man kann in diesem Punkte vielleicht eine Rücksicht auf die geschichtliche Persönlichkeit der Sängerin dieses Lobgesanges erblicken. Sie war, wenn diese Auffassung überhaupt gelten soll, jedenfalls weit davon entfernt, eine Regel zu sein. Es stehen diesen hochliegenden »Magnificats« auch solche für

Männerstimmen gegenüber. Selbst in der Zeit des begleiteten Sologesangs haben die Componisten ihre »Magnificats« nur sehr selten persönlich oder, wenn man so will, dramatisch gehalten. Die kleine Gruppe von Compositionen, welche den Lobgesang der Maria in Form von reinen oder vom Chor unterstützten Solocantaten (für Sopran oder Alt) behandeln, besteht vorwiegend aus Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts. Morlacchi, Neukomm, Fröhlich, Klein sind die bekanntesten unter den betreffenden Tonsetzern. Unter den älteren Meistern wird S. Bach ein kleines »Magnificat« für eine Solostimme zugeschrieben. Es ist jedoch neuerdings verschollen. Die Soloform tritt beim »Magnificat« viel mehr zurück als beim »Stabat«. Von den liturgischen Rücksichten abgesehen, waren es die kräftigen Bilder im Texte und die ausserordentliche Schönheit der Ritualmelodien, welche die Componisten bei der Bearbeitung dieses Lobgesangs ganz unwillkürlich zum Chore drängten.

Von den Compositionen des »Magnificats«, welche wir aus der Vocalperiode besitzen, sind nur äusserst wenige im Concert vertreten. In früheren Jahrzehnten wurde verhältnissmässig am häufigsten das vierstimmige von

A. Lotti, Magnificat (C dur).

A. Lotti aufgeführt, ein Werk, welches der Poesie und Plastik im Ausdruck zwar entbehrt, aber durch formelle Vorzüge, Verbindung von Anfang und Endsatz, feine, geist- und kunstvolle, dabei fliessende Verknüpfung der Stimmen sehr schön wirkt. Besonders gelungen ist in dieser Arbeit die Einfügung der schönen Gregorianischen Grundmelodie. (Es ist der sogenannte fünfte Ton des »Magnificat«, derselbe, welcher oben citirt worden ist.) Die dem Chorsatz in der Breitkopf'schen Ausgabe beigegebene Orgelstimme ist entbehrlich, wie bei vielen Chorwerken des 17. Jahrhunderts.

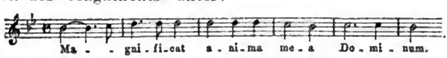
A. Caldara, Magnificat.

Unter den ersten »Magnificats« aus der Instrumentalperiode sind die von A. Caldara und Fr. Durante hervorzuheben. Caldara brachte zwei »Magnificats« in Umlauf, von denen namentlich das zweite (in D mit grossem Orchester) bedeutendes Ansehen erlangte. Auch

Seb. Bach hat dasselbe eigenhändig abgeschrieben. Das Werk ist heute noch auf vielen Bibliotheken handschriftlich zu finden, aus der Praxis aber verschwunden, — wir müssen sagen: leider, und wir dehnen dieses Bedauern auf Caldara als Componist kirchlicher Musik im Allgemeinen aus. Er ist auf diesem Gebiete eine der bedeutendsten Kräfte, eine hoheitsvolle Erscheinung namentlich in der Behandlung des alten antiphonischen Styls.

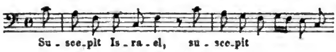
Fr. Durante, Magnificat.

Das »Magnificat« von Fr. Durante liegt in verschiedenen neueren Partiturausgaben vor und erscheint in der Bearbeitung von R. Franz, welche das nur aus zwei Violinen bestehende Originalorchester an der Hand der Orgelstimme zweckmässig erweitert, nicht selten auf den heutigen Programmen. Das Werk steht in seinem Style noch vorwiegend auf dem vocalen Boden; die Instrumente tragen keine wesentlichen Ideen hinzu und der Einfluss der neuen Periode äussert sich im Chorsatz hauptsächlich nur durch eine grössere rhythmische Beweglichkeit. Das »Magnificat« Durante's ist aber eins der liebenswürdigsten; im gewissen Sinne darf es als das Ideal einer Composition des Lobgesanges betrachtet werden. Die Verschmelzung eines bräutlich frohen, heitern naiven Tons mit einer gehobenen kirchlich heiligen Stimmung giebt dem »Magnificat« von Durante eine Eigenart, die es von allen anderen unterscheidet. Formell ist es ausgezeichnet durch die Plastik der Themen, die zum Theil sofort wie Volkslieder in Ohr und Herzen haften, und durch die meisterhafte Ausnutzung des thematischen Materials. Die schönen Weisen kommen allen Stimmen zu Gute. Dem ersten sehr breit ausgeführten und dem letzten Satze liegt als Grundthema der sogenannte erste Ton des »Magnificats« unter:



Nach immer anderen und immer froh bewegten Seitenblicken, welche die Stimmen einander nachthun, kehren sie immer wieder freudig pathetisch zu dieser Haupt-

melodie zurück. Namentlich den ersten Satz gruppirt und beherrscht sie in einer grossartigen Entschiedenheit. Wenn Durante mit einer bezwingenden und eignen Meisterschaft den Ton des Lobgesanges festhält, so ist er doch von Eintönigkeit weit entfernt. Das Bild hat die frappantesten Schatten; aber sie sind mit einer überlegenen Kürze punktirt. Wir finden solche belebende Contraste bei der Erwähnung der »humilitas« (im ersten Satz), der »Misericordiae« im zweiten u. s. w. Dasjenige der aus dem Ganzen hervortretenden Einzelbilder, welches der Componist am ausführlichsten und mit besonderer Hingabe ausgeführt hat, ist die Stelle »dispersit superbos«. Die stolz wegstreifende Bassfigur, die klägliche Harmonie (cis es g) mit der das Tutti darauf antwortet, wirken ungemein malerisch. Solosätze hat das »Magnificat« Durante's nur zwei und zwar in Gestalt von Duetten: den ersten kurz, aber in einem eignen Ausdruck von Ernst bei den Worten: »et misericordiae ejus«, der andere ausgeführtere zu den Worten »suscepit Israel« vertritt in dem Hauptthema



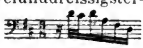
am stärksten die volksthümliche Seite der Composition. Die Anlage von Durante's »Magnificat« ist im Wesentlichen eine dreitheilige. Das »Magnificat« und das »Sicut erat« bilden grosse, einander entsprechende Seitenflügel: der Mittelbau umfasst klargegliedert, aber ohne trennende Einschnitte, den ganzen Texttheil von »et misericordiae« bis zum »Gloria patri«.

Die heute bekannteste und am häufigsten zur Aufführung gelangende Composition des Lobgesangs Mariae
J. S. Bach, ist das sogenannte grosse »Magnificat« von J. S. Bach.
Magnificat (in D). Wir besitzen das Werk, welches Spitta in das Jahr 1723 setzt, in einer ersten und einer zweiten Bearbeitung. Jene hat Pölchau schon i. J. 1811 im Druck herausgegeben, die letztere wurde von der Bachgesellschaft im Jahre 1862 veröffentlicht und sie wird neueren Aufführungen (häufig mit Einrichtung des in den Trompeten schweren Orchesters) in der Regel zu Grunde gelegt. Das »Magnificat«

Bach's, welches als Ganzes schon wegen der Kürze seiner Formen nicht mit den Passionen, der Hmoll-Messe oder den ersten Cantaten in eine Reihe gestellt werden kann und uns als eine Arbeit erscheint, bei der Bach, so wie es Händel und die Componisten des 17. Jahrhunderts so oft thaten, die Vorlagen anderer (italienischer) Componisten benutzt hat, nimmt doch unter den Werken des Tonsetzers einen eignen Platz ein durch die Kraft seiner knappen Chöre. Unter den Arien ist die für Alt gesetzte: »Esurientes implevit bonis« von hervorragender Schönheit. Der erste Chor ist wie ein festlicher Reigen, zu dem die Instrumente (das Bach'sche Feiertagsorchester: Orgel, Streichquintett: Flöten, Oboen, 3 Trompeten und Pauken) ein Wettspiel vollführen. Die Singstimmen rufen nur die Erklärung in die rauschende und concertirende Sinfonie hinein: In unaufhörlicher Wiederholung, als sei des Jubelns kein Ende, erschallt von allen Seiten ihr: »Magnificat, magnificat«. Sie singen es auf dieselben Motive, aus welchen die Instrumente ihre Freudenkränze winden. Die beiden Hauptthemen dieses stürmischen Präludiums sind die Figuren:



und


In dem ersteren ist besonders das Quartenintervall wirksam. Bach ist einer der ersten deutschen Componisten, welcher das »Magnificat« in der italienischen Cantatenform componirt und den Sologesang zur Ausführung dieser Hymne beigezogen hat. Die erste dieser Soloarien tritt schon beim »Et exultavit« ein. Der Sopran singt sie. Der Bau der Nummer zeichnet sich durch kurze Gliederung aus. Zum Ausdruck des »exultare«, des Jauchzens der Seele, dient ein Zweiunddreissigstel-Rhythmus, der wie eine Schaumflocke  zuweilen auch den Begleitungsfiguren: den Gängen der Singstimme selbst entsteigt. Ein ähnliches Motiv bei denselben Worten gebraucht von den Früheren Lotti (im Chorsatze), von den Späteren Fischietti im Solo. Ein

zweiter Solosopran nimmt die Worte: »Quia respexit« auf. Das Ritornell zu dieser Nummer ist eine jener aus Sequenzen kühn aufgethürmten langathmigen und tief geschöpften Melodien, wie sie Bach eigenthümlich sind. In der Declamation des Textes hat Bach den Begriff der »humilitas« doppelt hervorgehoben durch das dunkle Colorit der Modulationen sowohl, als auch durch Wiederholungen des Wortes. Die Componisten der Vocalperiode gaben diesem Begriff schon, wenigstens einzelne, einen besonderen Ausdruck; die der ersten Instrumentalzeit thaten dies in der Regel. Manche, wie Geremia, entwickeln an dieser Stelle eine ganz ungewöhnliche Weichheit der Modulation. Auch dass Bach die Schlussworte des Satzes: »omnes generationes« dem Solosopran durch das Tutti abnehmen lässt, kommt bei anderen Tonsetzern in der frühen Instrumentalperiode vor: So bei Ruggiero Fedeli und namentlich bei Albinoni, Bach's Lieblingsitaliener, dessen »Magnificat« dem unsrigen für die Anlage höchst wahrscheinlich als Vorbild gedient hat. Was aber bei dieser Behandlung der Stelle »omnes generationes« besonders auffällt, das ist der declamatorisah prunkende Charakter, mit welchem dieses Thema selbst einsetzt:



Wenn Bach in dieser bei Händel häufig vorkommenden Weise eine Melodie baut, so hat er seine symbolischen Absichten, welche in diesem Falle keiner weiteren Erkläruug bedürfen. In dem wiederholt vom Neuen und von anderen Seiten beginnenden Aufmarsch, den die Stimmen auf dem Grund jenes Themas vollziehen, ist die Stelle (kurz vor dem Schlusse) sehr merkwürdig, wo der ganze Zug bei Trugcadenz und Fermate plötzlich Halt macht. Diese Wirkung ist bei Albinoni (durch einen verminderten Septimenaccord) leicht angedeutet; in der Form, wie sie hier zum Ausdruck kommt; muss sie als das eigenste Product der genialen, grossartigen Melancholie der Bach'schen Natur gelten. Das »Quia fecit« ist als Bassarie behandelt. Das Stück, ebenfalls wieder

sehr kurzgliederig, hat einen kräftig freudigen Charakter: technisch ruht es in erster Linie auf dem mit Coloraturen umwobenen Motive:



Die Worte: »Et misericordiae ejus« werden in einem liebenswürdig nachdenklichen Siciliano ausgeführt, dessen Harmonien, im Wesentlichen mit denselben Bassnoten, (basso ostinato), alle fünf oder sechs Tacte repetiren. Der Zwiegesang, welchen Alt und Tenor darüber anstimmen, ruht auf der anmuthigen Melodie:



Aehnlich wie beim »Esurientes« die Flöten, gehen hier erste und zweite Violinen im Vortrage dieser volksthümlichen Weise, wie Arm in Arm, vorwiegend in Terzen einher. Das Wort »timentibus eum« hebt Bach auf alle Weise hervor: einmal indem er es zwischen bedeutende Pausen stellt, das anderemal durch melodische und harmonische Accente. Das »Fecit potentiam« giebt Bach mit jenem alten Kunstgriff der Kräftetheilung wieder, der vielen seiner Chorsätze und denen seiner Zeitgenossen eine so erstaunliche Wirkung verleiht. Die Mehrheit des Chors declamirt die Worte in energisch frischen Rhythmen, eine der Stimmen jubilirt dazu in breiten Coloraturen. Bei dem Worte »dispersit« bedient sich Bach des Motivs



, welches seit dem Orlando di Lasso für die meisten »Magnificats« üblich war. Das Bild von der Vertreibung der Hoffärtigen hat wie kein zweites im »Magnificat« die Componisten gefesselt. Sie halten sich manchmal ungebührlich lange bei demselben auf, am auffälligsten Samuel Fr. Heine. Auch Seb. Bach verweilt einen Augenblick, aber maassvoll bei dieser Stelle. Wodurch er sie aber auszeichnet, dass ist die letzte Intonation des Wortes »superbos«. Der Trugschluss und die Pause darnach machen einen Eindruck, als wenn ein Windstoss die stolzen vertrieben hätte. Dann setzt der Abschnitt »mente cordis sui« ein, durch das tiefernste Adagio von dem Vorhergehenden scharf und

fast schauerlich gesondert. Bach bezog ersichtlich die betreffenden Texteswortc nicht auf »superbos«, sondern, wie es das »sui« der Vulgata erlaubt, auf den »dominus qui dispersit«, den Herrn, welcher die Hoffärtigen vertrieben hat. Bach folgt mit dieser Auffassung einem herkömmlichen Brauche. Die Mehrzahl der Componisten, schon in der Vocalperiode, geht bei den Worten »mente etc.« in eine feierliche pathetische Wendung über. Die besondere Form aber, in der sie Bach ausdrückt, stimmt wieder mit der aparten Fassung des Albinoni überein. Von den Späteren ist Ferradini als derjenige zu nennen, welcher die Auffassung, von welcher sich Bach und seine Vorgänger an dieser Stelle leiten liessen, am glänzendsten zum Ausdruck gebracht hat. Bei ihm wirkt nach einem trotzigen Chorsatz zu den Worten »dispersit etc.« der Eintritt einer von oben herab in majestetischen Rhythmen »mente cordis sui« singenden Solostimme besonders schön. Die folgende Tenorarie »Deposuit potentes« ist eins der schwierigsten Vortragsstücke. Die Seele ihrer Tonreihen bildet eine eigenthümliche Mischung von Bedauern, triumphirender Freude und auch Hohn. Mitleid (mit den arm gewordenen Reichen) tief und kurz, Freude (über die Sättigung der Hungrigen) weich und liebenswürdig ausgesprochen, liegen auch der schönen Altarie: »Esurientes« zu Grunde. Der populäre Zug, welchen diese Nummer in der Melodik der Singstimme sowohl als in dem naiven Concertiren der beiden Flöten trägt, war bei der Wiedergabe dieser Worte althergebracht. Durante hat in dem entsprechenden Chorsatze dieselben Neapolitanischen Sexten- und Terzenparallelen, welche uns hier in den Flöten so charakteristisch vorkommen. Am weitesten geht in diesem Anspielen auf Bilder aus dem Volksleben bei den Worten »Esurientes« Leo, der sie mit folgender Melodie wiedergiebt:



Das »Suscepit Israel« hat Bach ähnlich wie das »Et incarnatus« der Hmoll-Messe in den Linien und Farben des Wunderbaren gehalten. Die drei oberen Stimmen,

welche den Satz ausführen, kreuzen und streifen einander so eng und eifrig, dass ihre unscheinbaren Melodien unter dem feierlich und zart wogenden Klange die bestimmte Gestalt verlieren. Der eigentliche Basston fehlt, wie ziemlich oft, wenn Bach Gebilde des Geheimnissvollen und Visionären vor die Fantasie treten lässt. Den letzten Strich, um den mystischen und prophetischen Charakter des kleinen Tonbildes auszuprägen, thun die Oboen, welche in hoher Lage zwei Zeilen einer alten Magnificatmelodie anstimmen, derselben, welche Bach in der Cantate »Meine Seel' erhebt« bringt. Die Instrumente singen also Segen und Dank, während die Singstimmen von der Menschenwerdung Christi in Passionsstimmung berichten. Durch diese tiefsinnige, romantische Auffassung der Worte zeichnet sich das »Suscepit« des Bach'schen »Magnificat« besonders aus. Es ist derjenige Satz, welcher den persönlichen Stempel seines Tonsetzers am ausgeprägtesten trägt. Bach's Magnificatintonation ist von dem (bei Durante citirten) ersten Psalmenton abgeleitet. Auch andere deutsche Componisten, Pachelbel und der Zittauer Krieger variiren in ihren »Magnificats« die Melodien der römischen Liturgie. Wie in anderen Werken Bach's auf ein liturgisches Citat ein strenger Satz, so folgt auch hier auf die Magnificatmelodie im »Suscepit« das »Sicut locutus est« in den Formen einer älteren Zeit: im a capella-Style. Dem Schweigen aller Instrumente — mit Ausnahme des Continuo — liegt in diesem Satze ohne Zweifel eine symbolische Absicht unter. Beide Sätze bilden ein Ganzes und als solches eine der vielen Huldigungen, welche Bach in seinen geistlichen Compositionen in mittelbarer, sinnvoller Beziehung dem ehrwürdigen und ewigen Charakter von Kirche und Glauben dargebracht hat. Um so glänzender wirkt der Chor der Instrumente bei seinem Wiedereintritt im »Gloria«, welches mit seinen Triolengängen und dem mächtigen Schwunge seiner kurzen Perioden an das »Sanctus« der Hmoll-Messe erinnert. Den Schlusssatz »Sicut erat in principio«, welchem das »Gloria« als Einleitung dient, lässt

Bach im Anschluss an den allgemeinen Brauch auf die Themen des ersten Satzes zurückgreifen. Wie das oben angeführte, von Schlecht mitgetheilte »Magnificat« des Anonymus mit allerlei Weihnachtsliedern durchsetzt war, so gehören auch zu dem Bach'schen »Magnificat« noch einige Weihnachtsstücke. Doch treten dieselben als selbständige Sätze zwischen die einzelnen Nummern des »Magnificat«. Der alte deutsche Brauch war zu Bach's Zeiten noch erhalten, doch aus den Formen naiver Willkür in diejenigen der künstlerischen Ordnung übergeleitet worden.

N. Jomelli, Magnificat.

Als ein »Magnificat« aus der Bach'schen Zeit, welches hervorragende Bedeutung besitzt, ist das von Nic. Jomelli hervorzuheben. Anlage und Satz sind höchst einfach, die Composition geht ohne Aufenthalt in einem Zuge vorüber; ein und dasselbe bewegte Begleitungsmotiv der Violinen verbindet seine sämmtlichen Abschnitte. Was aber das Werk auszeichnet, ist seine ernste gemessene Stimmung. Nur bei der Schlussfuge auf das Wort »Amen« lässt Jomelli das Antlitz der Madonna in begeisterter Freude aufleuchten. Das letzte Wort bleibt aber dem Moll, dem gedämpften Ton. Haben dem Componisten die Worte vorgeschwebt, welche Simeon zu Maria spricht: »Siehe, es wird ein Schwert durch deine Seele dringen«? Eine der beliebtesten und verbreitetsten Compositionen

Ph. E. Bach, Magnificat.

des »Magnificat« war die von Ph. E. Bach, welches mit seinem zweichörigen »Heilig« zu den berühmtesten Vocalwerken des Hamburger Tonsetzers gehörte. Das Werk ist ausserordentlich breit angelegt: einzelne Vor- und Zwischenspiele scheinen gar nicht enden zu wollen. Den Zeitgenossen gefiel es besonders wegen der dankbaren Solonummern, unter welchen das Duett über »Deposuit potentes« die gehaltvollste ist. Seinen dositiven Werth besitzt es in der brillant durchgeführten Doppelfuge zu den Worten »Sicut erat« und in der liebevollen Ausführung einzelner kleiner Textbilder. Unter den Componisten vom Ende des 18. Jahrhunderts, welche im Concert häufig mit ihren »Magnificats« vertreten waren, sind noch J. Schuster und F. Seydelmann zu nennen.

Ausserordentlich frische und einfach lebendig aufgefasste Compositionen des »Magnificat« hat G. A. Homilius im a capella-Styl geschrieben. Leider sind sie nicht gedruckt. Von neueren Bearbeitungen des Marianischen Lobgesangs ist nur die von F. Mendelssohn zuweilen auf den Concertprogrammen zu finden, und zwar unter dem Titel der Motette »Mein Herz erhebet Gott den Herrn«. Dieses »Magnificat« ist eine der bedeutendsten Chorcompositionen Mendelssohn's, eine der bedeutendsten Leistungen der neueren Zeit im a capella-Style· überhaupt. Durch kunstvolle Arbeit ragen unter seinen (ohne Pause auf einander folgenden) Sätzen besonders hervor der erste: »Mein Herz erhebet« und der sechste: »Er gedenket der Barmherzigkeit«. In dem ersteren ist eine dem feierlichem Charakter der alten liturgischen Intonation nachgebildete Melodie als Hauptthema eingelegt. Der andere entwickelt von den Worten ab: »Wie er zugesagt« einen hohen Grad contrapunktischer Virtuosität: Die Fuge wird aus einer einfachen zur doppelten, zum Hauptthema tritt ein zweites, erst gerade, dann umgekehrt. Dieses Leben und dieser Reichthum der Form entfaltet sich in schlichtester Natürlichkeit; dem, der nicht Fachmann, wird nur eine Steigerung des Ausdrucks fühlbar. Der Anlage dieses »Magnificats« als Ganzes ist eine grosse Mannigfaltigkeit der Stimmung eigen. Die beherrschende Spielart, welche namentlich durch den einfachen Schluss nachdrücklich besiegelt wird, ist die frommer Demuth. Mendelssohn schrieb dieses schöne Werk für England. Wie die englischen Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts in der Regel alle drei Lobgesänge des neuen Testaments zusammen in Musik setzten, so hat Mendelssohn dem Hefte (op. 69), welches dieses »Magnificat« enthält, wenigstens noch den Lobgesang des Simeon beigegeben: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren«, eine Composition, die in der Form einer crescendo-decrescendo aufgebaut ist. Sie hebt mild, ganz im Charakter der Rede eines würdigen Greises an und klingt auch friedlich und freudig ergeben wieder aus. In

F. Mendelssohn, Mein Herz erhebet.

F. Mendelssohn, Herr, nun lässest du.

der Mitte aber bei den Worten: »dass er ein Licht sei« schlägt sie in einfachem Satze den kräftigen Ton der Begeisterung an.

In der älteren Zeit wurde das »Magnificat« mit in die Psalmenmusik eingereiht. Seine liturgischen Intonationen, von welchen einige oben mitgetheilt wurden, waren den Psalmentönen entnommen und die einzelnen Sätze des Lobgesangs wurden noch lange nach Palestrina ohne alle Wortwiederholung in der Kürze gehalten, in welcher man die Psalmenverse zu componiren pflegte. Nur der innere Styl dieser Sätze, ihre Melodik und Harmonik ward frühzeitig eine reichere.

Der Psalm ist das musikalische Hauptstück der Nebengottesdienste und ein wichtiges Einleitungs- und Zwischenstück im Hauptgottesdienst. Gleichwohl besitzen wir aus der älteren Zeit der Vocalmusik verhältnissmässig nur eine bescheidenere Anzahl kunstmässig ausgeführter Compositionen über Psalmentexte. Die Regel blieb bis weit ins 17. Jahrhuodert hinein, die Psalmen in jenem einfachen Mischstyle von Sprechton und Gesang vorzutragen, der uns bereits bei den Passionslectionen begegnet ist. Die melodischen Hauptlinien dieses Psalmengesanges sind ähnliche wie in unserem Collectengesang. Als man diesen bescheidenen Tonreihen Harmonien unterlegte, that man dies in der rohen Form der Falsobordone, d. i. in diesem Fall: einer Form des mehrstimmigen Satzes, bei welcher auf eine ganze Reihe von Worten ein und derselbe Accord wiederholt wird, eine Form, die ja auch die protestantische Liturgie in den Responsen der Intonationen pflegt. Diese Psalmodien sind die Tonbildungen einer Zeit, in welcher die Musik mit dem geistigen Ausdruck des Wortes noch wenig zu thun hatte und darauf beschränkt war, der äusserlichen akustischen Deutlichkeit des Wortes zu Hülfe zu kommen. Für die kirchlichen Zwecke ist jedoch diese Weise des Psalmenvortrags sehr wirkungsvoll, wie man sich in England, wo sie noch heute in Brauch, überzeugen kann. Eins kam und kommt hinzu, diesen halbmusikalischen, halb recitirenden Vortrag der Psalmen-

texte zu beleben, d. i. die Vertheilung der einzelnen Verse unter verschiedene Sängergruppen, welche sich ablösen Auch dieses sogenannte antiphonische Princip, der Wechselgesang zwischen zwei Chören oder zwischen Liturg und Chor, beruhte auf ehrwürdigen Ueberlieferungen und galt, wie die declamatorische Form der Tonreihen, selbst für eine Erbschaft aus David's Zeiten. Von dem Psalmengesang aus wurde die antiphonische Anlage auch auf andere liturgische Texte, z. B. auf das »Te deum«, übertragen.

Namentlich in Proske's »Musica divina« ist die Psalmencomposition mit einer grossen Zahl von Beispielen aus der Perioden der Falsobordoni vertreten. Diese Beispiele sehen sich sehr ähnlich. Man würde kaum begreifen, warum Tonsetzer von Rang solchen Arbeiten ihre Namen beifügten, wenn nicht die Schlüsse wären. Diese gestatteten den Componisten, dem Satze ein individuelles Siegel in der Harmonie aufzurücken. Man kann gerade an der Geschichte der Psalmencomposition sehr deutlich verfolgen, wie sich die ganze Harmoniekunst allmählich aus den Falsobordonen heraus bildete. Die nächste Stufe in der Weiterentwicklung vertritt die sogenannte Psalmodia modulata. In dieser behält die Oberstimme die aus der alten Zeit überlieferten declamatorischen Tonreihen, die unteren Stimmen sind melodisch, zuweilen einander nachahmend geführt. Die Arbeiten dieser Gattungen bilden den Uebergang zu dem contrapunktischen Style der Messen und Motetten. Die Form der Psalmodia modulata bot hinreichende Mittel, dem geistigen Sondergehalt der einzelnen Psalmen und auch den Einzelbegriffen des musikalischen Textes gerecht zu werden. Deshalb wandten ihr auch die Meister aller Länder sehr fleissig ihre Kräfte zu. Bei Proske sind in der Psalmodia modulata Deutsche, Italiener und Spanier vertreten. Man wird an den in diesem Werke mitgetheilten Beispielen beobachten können, wie auch die Oberstimme mehr und mehr aus dem declamatorischen in den musikalisch melodisch beweglichen Ton

hinübergezogen wird, bis endlich von dem alten Psalmenstyl nichts mehr übrig ist. Die fugirende Form bürgerte sich wie in Messen, Motetten und Hymnen, so auch in die Psalmencomposition ganz naturgemäss mit ein, aber die alten Falsobordoni und die aus ihnen entwickelte Psalmodia modulata bestanden noch lange neben ihr. Wir haben eine Psalmencomposition, welche uns die genannten drei Stylartrn verschmolzen zeigt: ein Werk von klassischer Berühmtheit, welches auch in unseren heutigen geistlichen Concerten heimisch und ein Gegenstand immer neuer Bewunderung ist. Es ist das

G. Allegri, Miserere.

»Miserere« von G. Allegri. Ein fünfstimmiger und ein vierstimmiger Chor lösen sich im Vortrage der einzelnen Verse ab: Jeder Vers beginnt mit Falsobordonen, berührt an deren Ende nur kurz, mit einem einzigen Tacte, den modulirten Psalmenstyl und lenkt dann in die Form der der musikalischen Kunstsprache ein. Die melodischen und harmonischen Wendungen dieses Schlussabschnitts, welche den Chören beim ersten Einsatz zugewiesen sind, bleiben ihnen auch bei den anderen Versen. Man wird aber nicht müde, diese Töne zu hören, so rührend spricht aus ihnen das Herz und das Gewissen dieses von Bussstimmung vollgetränkten Psalmes. Namentlich der erste Chor wirkt mit dem vom Alt intonirten, vom Sopran nachgeahmten Motive:



mächtig auf die Empfindung; aber auch der zweite Chor schlägt mit seinem, einem Gnadenblicke gleichenden Durschlusse das Gemüth in gewaltige Fesseln. Diese Mischung von Declamation, schlichtester Declamation und herzwarmem Gesang, die geniale Verbindung einfacher alter Weisen mit neueren hochentwickelten Kunstformen ist das Entscheidende in diesem »Miserere«. Bekannt ist, dass Allegri bei der Sixtinischen Capelle mit dieser Arbeit die im fugirenden Style gehaltenen Compositionen desselben Psalms aller seiner Vorgänger verdrängte. Darunter waren Meister wie Guerrero, Palestrina und F. Anerio. Das Allegri'sche wurde des päpstlichen Chores ständiges

Charfreitagsmiserere, und die Compositionen von Bai und von Baini, welche endlich mit ihm abwechseln durften, folgten seinem Style. Es giebt vielleicht keine zweite Form, in welcher die Grundstimmung dieses 51. Psalms, das Gefühl der tiefsten Zerknirschung, so überwältigend hervortreten könnte, als die von Allegri gewählte. Als Charfreitagsmusik ist diese Composition unübertrefflich. Für andere Zeit erlaubt dieser Psalm eine andere Behandlung und hat thatsächlich in verschiedenen Perioden und von verschiedenen Meistern derselben Epochen immer andere Auffassungen erfahren. Eine principielle Verallgemeinerung, eine Uebertragung auf die Psalmencomposition im Allgemeinen lag nicht im Wesen des Styls, welchen Allegri für sein »Miserere« erfand. Aber das für einen Fall gegebene Beispiel hat doch die Wirkung gehabt, dass die Componisten der spätern Zeit die Falsobordoni nicht mehr schlechtweg zu den abgethanen Dingen rechneten. Sie werden gelegentlich wieder einmal für einen einzelnen Vers einer grösseren Psalmcomposition verwendet. So bei den Venetianern, so auch bei unserm Heinrich Schütz und bei A. Caldara. Schütz ist einer der Ersten, welche auf die Psalmen den neuen mit dem Musikdrama zur Entwicklung gelangten Styl anwendeten. Orchesterbegleitung und Einmischung von Sologesang kennzeichnen diesen Styl äusserlich. Zwei Bände dieser begleiteten Psalmen Schützens liegen jetzt in der Spitta'schen Gesammtausgabe der Werke des Meisters vor und harren der regelmässigen Verwendung bei unseren Choraufführungen, in denen Schütz als Psalmencomponist bisher nur ausnahmsweise vertreten war. Sie werden dem Schatze der gegenwärtig in Gebrauch befindlichen Vocalmusik eine ausserordentliche Bereicherung bringen, denn als Chorwerke betrachtet, gehören diese Psalmen zu dem Bedeutendsten, was wir haben. Sie zeigen Schützens Grösse und Reichthum als Musiker in der ganzen Fülle. Unübertrefflich ist die Anschaulichkeit der Motive; Lebendigkeit und Bestimmtheit der Fantasie vereinigen sich, uns mit immer neuen und

H. Schütz, Psalmen.

immer schönen Bildern zu überschütten. Ein Uebermaass von Erfindung ist vor uns ausgebreitet. Der Hörer bedarf des festen Anhalts am Wort, um alles zu übersehen; der Componist erleichtert ihm die Aufgabe durch festes Gepräge der Grundstimmung. Ab und zu giebt er der inneren Einheit der Composition auch formellen Ausdruck, indem er alte Motive auf neue Worte wiederholt und am Ende auf den Anfang zurückgreift. Wie im Grossen und Ganzen zeigt sich der kühne, Monteverdi'sche Geist des Meisters auch in Einzelheiten, namentlich in einer Führung der Stimmen, welche die Consequenz über den Wohlklang setzt und ohne Bedenken ungewohnte Dissonanzen der Harmonie streift. Als Paradigma heben wir hervor: »Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir« und »Die mit Thränen säen«. Der erste kann mit kleinen Aenderungen a capella gesungen werden und gehört, nur mit 4 Stimmen besetzt, zu den leichtesten. Die andere verlangt zwei Chöre von je fünf Stimmen; in jedem Chore sind aber drei Stimmen den Posaunen übertragen. Diese bei Schütz in ähnliche Art häufiger wiederkehrende Besetzung war ursprünglich ein Nothbehelf, durch den sich kleinere Chöre die über ihre Kräfte stimmreichen Compositionen der Venetianischen Schule zugänglich zu machen suchten. Sie erlangte aber bald selbständige stylistische Bedeutung, schon durch die eigenthümliche Klangmischung. Ausser den Posaunen geht auch die Orgel mit. Man steht also vor einem heute fremd gewordenen Ensemble und thut deshalb gut, im Interesse reiner Intonation eine Probe mehr zu veranstalten.

A. Caldara, Psalmen.

Ein anderes Ideal der Psalmencomposition als Schütz verfolgte Caldara. Der Styl Schützens ist in seinen Psalmen, sieht man von den wenigen eingestreuten Falsobordonen und einer consequenteren Durchführuug des Wechselgesanges ab, kein anderer als in seinen übrigen Chorsätzen. Dieser Styl ist vorwiegend modern. Caldara dagegen erstrebt einen alterthümlichen Eindruck. Die Falsobordone erhalten bei ihm einen bereiteren Platz, und das erste Gebot, dem seine Melodien und Harmonien

folgen, ist das der Würde und der Feierlichkeit. So sehr seine Motive an Charakter und an Treue gegen das Wort hervorragen, die volle Freiheit der Erfindung hat sich Caldara versagt und diese Eigenschaften dem oberen Gesetze unterstellt. Seine Psalmen sind nicht in dem Geiste beweglicher Harfengesänge, wie sie David anstimmen konnte, gedacht, sondern als eine Musik, welche die erhabenen Hallen des Salomonischen Tempels zu füllen hatte. Von diesem Standpunkt aus wird man Caldara's Psalmen als das Ideal der Psalmencomposition überhaupt betrachten können. Ein ganz besonderer Meister ist Caldara in der Behandlung der Antiphonie. Die Mannigfaltigkeit, mit welcher er den Wechsel bestellt, bald die Gruppen näher zusammenzieht, bald weiter von einander rückt, trennt und eint, die Rhythmen und die melodischen Linien der Motive nach dem Geist des Textes bildet, das Alles zeigt einen höchsten Grad von Kunstbeherrschung. Man wird die Zeit begrüssen dürfen, wo diese Psalmen Caldara's in Druck gebracht und der Praxis der Chöre zugeführt werden. Hoffentlich unterziehen sich die »Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich« bald dieser Aufgabe. In einem begleiteten »Miserere« hat Caldara einmal den ihm eigenen Psalmenstyl verlassen und sich der modernen Weise, der Psalmencomposition mit Sologesang und Orchester zugewendet. Das Werk ist gut, aber nicht hervorragend, kaum besser als die bekannte neapolitanische Composition dieses Psalms von Sarti.

Auf den Motettenstyl hat die Psalmencomposition einen sehr belebenden Einfluss ausgeübt. Wenn Psalmendichtungen zu Grunde liegen, schlagen die Tonsetzer häufig Töne an, welche in den Messen und anderen Compositionen der Vocalperiode selten oder gar nicht gehört werden: Töne der Leidenschaft. Eins der bedeutendsten Beispiele für die dramatische Erregung von Fantasie und Empfindung, welche mit dem Psalm in die Motettenform einzog, bildet der Schlusssatz in F. Anerio's Psalm »Beatus vir«, der das Schicksal des Sünders in Tonzügen von schauerlicher Realistik schildert. F. Anerio, Beatus vir.

O. di Lasso, Busspsalmen.

Die berühmtesten unter den älteren Psalmencompositionen im Motettenstyle sind die sieben David'schen Busspsalmen in der Musik des Orlando di Lasso, welche vor dem Jahre 1565 componirt wurden. Diese Jahresangabe muss gegenüber der noch heute immer wieder gedruckten Anecdote, welche diese Werke mit der Pariser Bartholomäusnacht in Zusammenhang bringt, betont werden. Des Anecdotenschmucks bedürfen Orlando's Busspsalmen nicht. Sie gehören unter die bedeutendsten Denkmäler der Vocalperiode: in eine Reihe mit dem »Stabat«, mit der Messe »Assumpta est« Palestrina's, mit dem »Requiem« des Orlando selbst und dem des Cavalli. Man kann nur darüber in Zweifel sein, ob man diesen Psalmen nicht den allerersten Platz anzuweisen hat. Der ganze Reichthum an Farbe, über welchen der Styl verfügt, ist hier entfaltet, an Ausdruck, soweit es der Geist der Dichtungen zulässt. Fest ausgeprägter Charakter in allen Sätzen, in ihrer Folge eine geniale Oekonomie, die mit den Mitteln der Steigerung oder des Contrastes das Gemüth und die Fantasie des Hörers immer vom Frischen und immer stärker fesselt. Die Melodik, Orlando's Hauptstärke überall, wirkt hier doppelt gewaltig, namentlich da, wo er die einfachen Motive der Sequenzen weiter führt. Zuweilen setzt sie mit wahren Herzenstönen ein: Stellen wie der Eintritt des »Laboravi« in dem ersten Psalm ergreifen auch vom Texte losgelöst. In der Auffassung des Textes Eingebungen von wahrhaft heiliger Weihe. Feierlich, als wenn ein geheimes Wunder verkündet wird, tritt in demselben Psalm das »Exaudivit« ein. Wie eine Stimme in der Wüste, in der Oede klingt das »Discedite«. Daneben wieder Abschnitte, in denen eine wahrhaft Josquin'sche Naivetät waltet. Alles ist in diesen Psalmen von lebendiger Anschauung durchtränkt. Ihre höchste Macht liegt aber in dem Ausdruck der Grundstimmung. Nicht die Zerknirschung und das Flagellantengefühl beherrscht diese Musik, sondern die rührenden und demüthigen Klagen des reuigen Sünders werden von Tönen des Gottvertrauens und der der Gnade

sichern Hoffnung umrahmt und aufgenommen. Am klarsten zeigt sich diese Tendenz im Anfang der beiden Psalmen- »Miserere« und »De profundis«. Für die Aufführung bieten diese klassischen Compositionen verhältnissmässig nur geringe Schwierigkeiten. Der Satz übersteigt die Sechsstimmigkeit nicht, die contrapunktischen Formen drängen sich nirgends auf und sind kurz und gedrängt behandelt. Die Bekanntschaft mit diesen Meisterwerken zu vermitteln, eignet sich am besten der zweite Psalm: »Beati quorum remissae sunt iniquitates« und zwar um etliche Sätze verkürzt. Wenn im ersten Abschnitt auf »remissae« die Harmonie von Es- nach Adur wechselt, wird Jedermann klar, mit welcher Gewalt und Freiheit dieser Künstler über die Tonmittel herrscht. Aus den demüthigen Bitten des »Delictum meum cognitum tibi feci« spricht rührend und ergreifend die ganze Fülle seines melodischen Vermögens, und das canonische Bicinium der Bässe und Tenöre auf die Worte der Stimme Gottes: »Intellectum tibi dabo« zeigt die wunderbaren poetischen Eingebungen, über die Fantasie und Geist unseres grossen Landsmanns verfügten.

An der Psalmencomposition im Motettenstyle waren alle hervorragenden italienischen Tonsetzer und die Tonsetzer italienischer Schule in anderen Ländern mit betheiligt. Von unseren deutschen Componisten ragt besonders J. J. Fux hervor. Ein Kennzeichen dieser Psalmenmotetten ist die Kürze in der Ausführung der thematischen Ideen; reiche Wortwiederholungen und breitere Formen der Nachahmungen sind wie Canons und Fugen vermieden. Einigermaassen ist dadurch noch der Zusammenhang mit der declamatorischen Ausgangsnatur der Psalmenmusik gewahrt. Einige unserer Landsleute, welche Psalmen in deutscher Sprache componirt haben, lassen darin auch noch das antiphonische System erkennen. So Thomas Stoltzer (»Hilf Herr, die Heiligen etc«.) und Thomas Walliser (»Ein feste Burg«). Nur wechselt die Zusammensetzung der antiphonirenden Gruppen bei ihnen frei von Vers zu Vers.

Unter den weiteren Stylarten, welchen die Psalmencomposition im Laufe der Zeit angepasst wurde, ist die Form des evangelischen Kirchenliedes eine der verbreitesten. Bekanntlich wurden auf Luther's eigene Veranlassung Psalmen dem Schatze des protestantischen Chorals eingefügt. Der bekannteste ist: »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«. Bei den Calvinisten unterzog sich der berühmte französische Tonsetzer C. Goudimel der Aufgabe, 16 Psalmen (in der Uebersetzung von Marot und Beza) mit Liedmelodien, die Volksweisen entnommen waren, zu versehen und diese in einen kunstmässigen aber vorwiegend einfachen vierstimmigen Satz zu bringen. Die Hauptstimme liegt im Sopran. In Deutschland gingen am Anfang des 17. Jahrhunderts J. H. Schein und andere an ähnliche Arbeiten. Besonders verbreitet wurde eine 1681 zu Eisleben veröffentlichte Composition der 7 Busspsalmen, der Text von Frenzel übersetzt und commentirt, der Chorsatz von Uthdrecerus hergestellt. Als Hauptstimme liegt im Tenor eine protestantische Kirchenmelodie; für Psalm 6: »Wo Gott, der Herr«, für Psalm 32: »Allein zu dir«, Psalm 102: »Es ist das Heil« etc. Später wurden die Choralmelodien über den Psalmentext in kunstvollerer Form, als strenge Fugen z. B. durchgeführt. Ein bekanntes Hauptwerk dieser Classe bilden die »Palmen etc. von Hans Leo Hassler« (Nürnberg 1607. Stimmenausgabe, eine nach dieser hergestellte Partiturausgabe: Leipzig 1771).

Eine weitere Form der Psalmencomposition, welche sehr gepflegt worden ist, entstand mit der Einführung des Sologesanges. Von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ab werden die Psalmen häufiger für ein, zwei, seltener für mehr Solostimmen mit Begleitung von Cembalo, Orgel und Orchesterinstrumenten gesetzt. Die architectonische Anlage dieser Solopsalmen folgt der Cantate: Recitative wechseln mit geschlossenen Sätzen. In den letzteren erscheint zuweilen auch der Chor abwechselnd mit den Solisten. Der Classiker dieses Psalmenstyls wurde Benedetto Marcello. Seine 50 Psalmen, denen

B. Marcello, Psalmen.

Paraphrasen des italienischen Dichters G. A. Giustiniani unterlagen, Nachdichtungen der biblischen Texte im Zeitgeschmack, wie sie in Italien und in anderen Ländern vielfach auftauchten, waren überall verbreitet. Die erste Hälfte (1724 veröffentlicht) wie die zweite (1726—27 herausgegeben) erlebten mehrfache Auflagen, Nachdrucke, Uebersetzungen und Bearbeitungen und standen lange im Weltrufe fest. Noch 1865 veröffentlichte Lindpaintner in Stuttgart eine Neuinstrumentirung von 12 dieser Psalmen, und der letzte französische Auszug aus dem acht splendide Foliobände umfassenden Werke ist erst wenige Jahre alt. Marcello ging an seine Aufgabe mit dem doppelten Rüstzeug des Forschers und Musikers. In der mit Lobgedichten seiner Bewunderer, mit Beglückwünschungsschreiben angesehener Collegen geschmückten Vorrede des ersten Bandes stellt er in dem unfehlbaren Tone, welchen wir an theoretisirenden Künstlern gewohnt sind, die Grundsätze fest, nach welchen nicht blos seine, nach welchen die Psalmen überhaupt und immerdar componirt werden sollen. In der alten Musik, der der Hebräer und Griechen, suchte Marcello das Colorit, in dem Musikdrama seiner Zeit aber Seele und Leib seiner Psalmenmusik. In der That hat Marcello mit grossem Geschick in seine Psalmen alterthümliche Tonelemente eingeflochten, lydische und andere griechische Weisen, namentlich aber viele Synagogengesänge, welche er bei spanischen und deutschen Juden sammelte. In dieser Hinsicht sind die Psalmen Marcello's geschichtlich sehr merkwürdig: einer der ersten Versuche archaïsirender Composition. Im Effect ist dieser Versuch verschieden ausgefallen: hie und da — z. B. im 9. Psalm, wo die drei Stimmen bei den alten hebräischen Intonationen in breiten Unisonos zusammentreten — grossartig, an anderen Orten noch opernhafter als die ähnlichen Versuche in Verdi's »Aida« oder in Meyerbeer's »Prophet«. Der Werth der einzelnen Psalmen ist nicht gleich. Wenn die neuere deutsche Kritik jedoch die Psalmen Marcello's im Allgemeinen etwas geringschätzig zu behandeln begonnen und

sogar versucht hat — verleitet durch die bürgerliche Stellung des Componisten — diese Werke als entschieden dilettantische Producte hinzustellen, so schlägt sie einen bedauerlichen Irrweg ein. Eine gewisse Unruhe in der Gesammthaltung, ein beim Vergleich mit den Meisterwerken der Vocalperiode hervortretender Mangel an Harmonie, und, wenn man will, auch an kirchlichem Geiste ist von dem Style dieser Psalmen unzertrennlich. Aber die contrapunktische Geschicklichkeit ist keineswegs gering. Und die Erfindung zeigt in den Psalmen, welche für mehrere Solostimmen (gewöhnlich mit hinzutretendem Chore) geschrieben sind, einen mehr als gewöhnlichen, einen fantasievollen, dichterischen Musikgeist. Unter den Duetten namentlich finden sich liebenswürdig und freundlich feine Abschnitte in Menge. Besonders ragen in dieser Classe der 22. (für zwei Altstimmen), der 24. (Bass und Tenor) und der 25. (Bass und Alt) Psalm hervor. Die für eine Solostimme geschriebenen sind alle schwächer. In ihnen fällt Marcello's Melodik sehr häufig in den kurzen tänzelnden Tontrab, welchen die venetianische Oper für ihre Ariette, die theatralische Schwester des Gassenhauers, liebte. Auf der anderen Seite sucht er apart zu sein und verunziert seinen sonst musterhaft gesanglichen Styl durch unnöthige Ausnahmsintervalle und barocke Wendungen. Bei alledem bleibt auch in diesen einstimmigen Psalmen noch viel zu bewundern: die geistvolle Anlage, der Anschluss an die Poesie, die vorzügliche Declamation und der bedeutende Ausdruck der Recitative. Der Begleitungsapparat dieser Psalmen beschränkt sich bei den meisten auf ein Generalbassinstrument (Orgel, Cembalo, Clavier), so dass sie sich gut zur geistlichen Hausmusik eignen. An obligaten concertirenden Instrumenten finden sich beigegeben Cello im 15., zwei Bratschen im 21. Psalm. Von späteren Componisten, welche auf dem Felde der Psalmenmusik Marcello als Muster nahmen, ist vor Allen der Abbé Stadler zu nennen.

In unserem heutigen Concerte ist die ältere Periode

nur mit wenigen Psalmenwerken vertreten. Es sind ausschliesslich Compositionen von Meistern ersten Ranges. Aus der Psalmenmotette der Vocalzeit haben wir neben den früher angeführten Meistern G. Gabrieli mit einem sechsstimmigen »Miserere« (vom Jahre 1597) zu verzeichnen. Dieses Werk ist sehr einfach in einem einzigen Satze durchgeführt, welcher den Bau der Dichtung mit bescheidenen Modulationseinschnitten wiedergiebt. Mit der anspruchslosen Form vereint sich ein zurückhaltender, demüthiger Ausdruck. Es ist ein Bussgebet von vollendeter Zartheit und Feinheit, auf alles Dramatische, auf jede Wirkung nach aussen verzichtend und gerade darum tief eindringlich. Unscheinbar sind die musikalischen Mittel gewählt, aber wie geben sie die Wallungen des Gemüths wieder! Eine Pause und ein voller breiter Accord beim Einsatz des »Dele iniquitatem«, und welche Fülle von Inbrunst, die daraus spricht! Ein einfaches chromatisches Motiv beim »quoniam iniquitatem ego cognosco«, und wie viel Reue und Scham liegt darin! Welcher Ernst in der einfachen Edurstelle: »tibi soli peccavi!« Jeder Zug in diesem kleinen Werke ist meisterlich. A. Scarlatti war früher mit einem »Dixit dominus« und »Laudate pueri«, Lotti mit den Compositionen derselben Favoritpsalmen und einem »Miserere« vertreten. E. Bernabei's und Colonna's Psalmen wurden ebenfalls viel gesungen. Heute kommen wir von Gabrieli über Schütz direct zu Händel. Händel nimmt unter den Psalmencomponisten einen sehr hervorragenden Platz ein. Aus seinen Knabenjahren bereits besitzen wir eine Composition des 112. Psalms (»Laudate pueri«) für Solosopran, welche erstaunlich schwierig und ebenso interessant ist, da sie für die musikalische und persönliche Frühreife des Componisten ein sprechendes Zeugniss ablegt. Während seines ersten römischen Aufenthalts hat er diesen Psalm umgearbeitet und noch zwei dazu geschrieben, von denen der eine »Dixit dominus« schon Händel's ganze Eigenthümlichkeit: — die berühmten Unisonos in breiten Noten, die kurzen schmetternden Jubelmotive — zeigt. Dann benutzte

G. Gabrieli, Miserere.

A. Scarlatti.

Lotti, E. Bernabei und Colonna, Psalmen.

G. F. Händel, Psalmen und Anthems.

er das »Laudate pueri« wieder für die Composition des 100. Psalms »Jubilate«, welcher mit dem Utrechter »Te deum« zugleich aufgeführt wurde. In diesen drei Bearbeitungen derselben Grundideen thut man einen tiefen Blick in Händel's Studiengang, in seine Entwickelung und in die ganz wunderbare Beanlagung dieser gesegneten Künstlernatur. Ein so reiches Maass von Bildungsfähigkeit, gesundem Gefühl und Tact, wie uns bei dem Vergleiche dieser drei Arbeiten entgegentritt, wird in der Kunstgeschichte nicht zu überbieten sein. Dann kommen die viel gerühmten, aber — wenigstens in Deutschland — wenig aufgeführten Anthems. Die erste Reihe bilden die sogenannten Chandos-Anthems, welche Händel während seiner Capellmeisterzeit beim Herzog James von Chandos für den Gottesdienst zu Cannons in den Jahren 1716—18 schrieb. Diese Anthems sind Cantaten grossen Styls für Soli, Chor, Orchester und Orgel über Psalmenworte componirt. Ihre Gesammtzahl beträgt — abzüglich der doppelten Bearbeitungen einzelner und des ersten Anthems, welches nur ein Arrangement des »Jubilate« vom Jahre 1713 ist — zehn. Davon sind die ersten sechs für dreistimmigen, die folgenden für vierstimmigen Chor gesetzt. Auf die Zeit des antiphonischen Kirchengesangs zurückdeutend, war der Name Anthem zu Händel's Zeit in England Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, welche wirklich für die Ausführung im Gottesdienst bestimmt war. Händel's Chandos-Anthems sind ausserordentlich breit angelegt; einzelne bestehen — die Ouverturen nicht mitgezählt — aus acht und mehr Sätzen. Die einzelnen Sätze sind umfangreich, namentlich unter den Chorsätzen haben viele eine Ausdehnung und Länge, wie sie bisher bei Händel noch nicht vorgekommen war und später sich nur selten wiederfindet. Sicher hat sich Händel in diesen Anthems neue Aufgaben gestellt und in ihnen zuerst mit Entschiedenheit den grossen Styl betreten, welcher das Merkmal seiner Oratorien bildet. In letztere ist mancher Satz aus den Chandos-Anthems wörtlich oder umgebildet übergegangen.

Für berühmte Partien des »Messias und des »Israel« enthalten die Chandos-Anthems die ersten Skizzen. Namentlich zu den grossen Tonmalereien des letztgenannten Oratoriums bieten die Anthems Nr. 1 und Nr. 10 mit ihren Schilderungen von Meeresbrausen, von Blitz und Donner, vom Beben und Schüttern der Erde, eigenthümliche Seitenstücke. Diesen und anderen grossen Leistungen einer ebenso kühnen und mächtigen als sichern Fantasie treten in den Anthems einzelne Werke der Empfindung ebenbürtig entgegen. Die bedeutendste Arbeit in letzterer Classe ist das dritte Anthem »Have mercy upon me«, eine Composition des bekannten Busspsalms von ergreifender Innigkeit und Schönheit und zwar auch in den Sologesängen, welche im Allgemeinen die Höhe der Chöre und Emsembles in diesen Anthems nicht erreichen. Dem dritten steht das sechste nah: »Wie der Hirsch schreit«, von welchem drei Bearbeitungen vorhanden sind, deren dritte in die Zeit vor Chandos zu gehören scheint. Durch Originalität der Anlage und der Stimmung ist das neunte Anthem »O praise the Lord« (Psalm 135) besonders ausgezeichnet. Sein erster Satz hat eine eigene Verbindung von choralartigen Motiven mit concertirenden; der grosse $^3/_2$-Tact über »With cheerful notes« auf dieselbe Mischung frommer und hell jubelnder Gefühle gebaut, hat ganz eigene Ausklangseffecte in den breiten Unisonos, zu welchen die Stimmen an vielen Periodenschlüssen zusammentreten.

Die zweite Reihe der Händel'schen Anthems bilden die Krönungsanthems. Händel schrieb sie, vier an Zahl, im Jahre 1727 zur Krönung Georgs II., welche im Westminster mit besonderer Pracht vor sich ging. Auch für den musikalischen Theil wurde Ausserordentliches aufgewendet. Händel liess ein neues Podium errichten und eine besondere Orgel bauen. Ein sechzehn Fuss langes Riesenfagott, welches, ebenfalls nach Händel's Angabe, für diese Gelegenheit hergestellt wurde, konnte Niemand spielen. Dasselbe blieb bis zu der grossen Gedächtnissfeier, welche im Jahre 1784 zu Ehren des verstorbenen Componisten stattfand, unbenutzt.

Es giebt in diesen **Krönungsanthems** einzelne Sätze, welche weiter nichts als ihre musikalische Schuldigkeit thun. Von dem Anthem »Let Thy hand« gilt das fast durchaus. Der überwiegend grössere Theil dieser Anthems ist aber von einer wunderbaren Inspiration durchzogen, hier fortreissend und rauschend, wie das ganze knappe Anthem »Zadock, der Priester«, dort lieblich kindlich und innig, wie der erste Satz von »My heart is inditing«. Letzteres ist für die Krönung der Königin bestimmt. Dass Händel sich die Krönungsfeierlichkeit als einen Act dachte, bei welchem das ganze Volk dabei sein müsste, ist gar nicht zu verkennen. Namentlich das Anthem »The king will rejoice« trägt diesem Stempel einer — im besten Sinne des Wortes — für alle Welt passenden Musik. Man kann es für das vorzüglichste halten. Der Zweck, für welchen die Anthems geschrieben wurden, kommt auch in der pompösen Besetzung des Orchesters, in welchem die Trompetenfarbe hervorsticht, zum Ausdruck. In diesem Punkte unterscheiden sie sich zunächst von den Chandos-Anthems. Für Musikfeste eignen sie sich besonders und sind auch in neuerer Zeit wiederholt für solche benutzt worden. Händel selbst beutete auch diese Anthems später für grössere Werke aus, z. B. für das »Gelegenheitsoratorium« und für »Deborah«.

Eine dritte Reihe Händel'scher Anthems besteht aus Gelegenheitsarbeiten, welche Händel für Hochzeiten im königlichen Hause und andere öffentliche Zwecke fertigte. Die Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft bringt diese letzten, im Gehalte zurückstehenden und von der Praxis der Concerte bis heute gänzlich übergangenen Anthems in der 36. Lieferung.

G. F. Händel, Trauerhymne.

Es darf an dieser Stelle gleich der »**Trauerhymne**« mitgedacht werden, welche Händel im Jahre 1737 als eine Art »Requiem« für die Beisetzung (17. December) der Königin Karoline schrieb da der Text dieses Werkes zum überwiegenden Theile aus Psalmenstellen besteht. Diese Composition, welche Burney in seiner Geschichte der

Musik etwas übertreibend an der Spitze aller Werke Händel's stellt, ist eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nänie, ganz dem Charakter der guten, milden, wohlthätigen Frau entsprechend, zu deren Ehren sie gesungen wurde. In keinem anderen von den grösseren Vocalwerken des Tonsetzers stehen so viel rührende Stücke. Händel scheint bei der Arbeit eine gewisse persönliche Ergriffenheit nicht überwunden zu haben. Er flocht Erinnerungen hinein, welche in seine eigene Jugend zurückreichen: einen Anklang an das »Ecce quomodo« seines Namensvetters Handl (Jacob Gallus) in den Satz: »Their bodies« (»Ihr Leib kommt im Grabe zur Ruh«), den in Halle und in ganz Sachsen als Grabgesang gebräuchlichen Choral: »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut« in den grossen Eingangssatz »The ways of Zion« (»Ganz Zion trauert etc.«). Er bildet in diesem Satze das Fundament eines der reichsten und vollendetsten Kunstbauten, die wir besitzen. Das kirchliche Element, welches hier unbestritten herrscht, tritt in den anderen Sätzen vermittelnd und erhebend dazwischen. Die knappe, eine übervolle Stimmung hinter Wortkargheit bergende Ouverture der »Trauerhymne« entstand erst, als Händel das Werk zur Einleitung seines Oratoriums »Israel« umarbeitete. Ueber die Besetzung bei der Aufführung berichten die Zeitungen: achtzig Sänger und hundert Instrumentalisten.

Die »Trauerhymne« war eines der ersten Werke, welches sich von den Händel'schen grossen Chorcompositionen in Deutschland verbreitete, leider in entstellter Form. Man machte so unpassend als möglich ein Oratorium: »Empfindungen am Grabe Jesu« daraus; der erste herrliche Satz wurde dabei grausam zerschnitten und büsste seine eigenthümliche Schönheit vollständig ein.

Von Händel's Zeitgenossen waren es früher Feo und J. F. Fasch, welche in kirchlichen Aufführungen häufiger als Psalmencomponisten vertreten waren. Das heutige Concert bringt zuweilen die Cantate, welche L. Leo über »Dixit dominus« componirt hat, und sein achtstimmiges

Feo.
J. F. Fasch.
L. Leo, Dixit Dominus und Miserere.

»Miserere«. Beide sind ausgezeichnet durch breites Maass. Längere Psalmencompositionen giebt es nicht. Das »Dixit dominus« (in der Kümmel'schen Sammlung gedruckt) prägt sich schon durch die Fasslichkeit der Themen ein; der Eindruck wird noch durch die an vielen Stellen hervortretende Originalität der Auffassung und des Ausdrucks befestigt. Die Wiederkehr des Schlussmotivs vom Ritornell des ersten Satzes, die gewaltige Declamation der Worte: »sede a dextris« durch die Bässe an demselben Orte sind solche subjective, aber wirkungsvolle Eigenthümlichkeiten. Das achtstimmige »Miserere« Leo's gehörte zu den berühmtesten Tonwerken seiner Zeit und ist heute noch eines der geschichtlich interessantesten. Der Charakter einer Uebergangsepoche mit ihren fremdartigen Versuchen und merkwürdigen Bildungen ist kaum einem zweiten Tonwerke schärfer aufgeprägt als diesem »Miserere«. Seiner Form nach ist es eine begleitete Motette, sein geistiger Organismus ist aber auf dem Boden des Musikdramas erwachsen; es ist in der Conception verwiegend theatralisch, — theatralisch in jenem (neuerdings an Berlioz wiederholt erörterten) Sinne genommen, in welchem die Fantasie sich mehr in das Ceremoniell des Gebets versenkt, als in den Sinn der Gebetsworte selbst. Daher die von Stimme zu Stimme wandernden einstimmigen Episoden, welche die Intonationen des Liturgen nachahmen, daher die Wiederkehr derselben Formeln und Manieren in den meist kurzen vielstimmigen Sätzchen. Wenn es auch nicht immer die richtige ist, so ist doch die Stimmung und Begeisterung in der Composition bedeutend. In Bezug auf musikalische Besonderheit ist das »Miserere« reich an genialen Einzelheiten. Eine der merkwürdigsten dieser Stellen, vollständig romantisch geartet, ist der Anfang des »Averte faciem« mit dem in den unteren Stimmen durchgeführten Motive: .

Lotti und Jomelli.

Lotti und Jomelli, welche in früherer Zeit als Psalmencomponisten — jener mit »Dixit dominus«, »Laudate pueri«, »Miserere«, dieser mit »Miserere« — allent-

halben vertreten waren, kommen auf dem Repertoir der Chorvereine als solche nicht mehr vor. Dagegen wird noch häufig Gluck's »De profundis« gesungen. Diese Composition markirt den Ernst der Stimmung mehr, als dass sie ihn ausführt. Einzelne Stellen treten aus dem Geist der Skizze heraus, namentlich das einfach herzliche »Quia apud te«. Oft glauben wir Mozart zu hören, so in dem Abschnitt: »Misericordia«. Vollständig eigen und Gluckisch ist das Colorit des Orchesters: der vorwiegende Klang der Posaunen und tiefen Hörner. Von den Streichinstrumenten fehlen die Violinen. Die Gesammtwirkung der kleinen Composition, der einzigen, mit welcher der Reformator der Oper heute auf dem kirchlichen Gebiete erscheint, ist eine hochfeierliche.

C. W. v. Gluck, De profundis.

Zu den gegenwärtig übergegangenen Psalmencomponisten, welche in früherer Zeit geschätzt wurden, gehört ferner A. Hasse, von welchem vier Bearbeitungen des »Miserere« vorhanden sind, darunter eine für Männerstimmen, eine andere für Knabenstimmen allein. Es gehören ferner in diese Gruppe Gasparini, J. Haydn, Sarti, Naumann und Ph. E. Bach mit Psalmencantaten, welche fast alle eine Neigung zur Umständlichkeit kennzeichnet. Von Mozart besitzen wir Psalmen in der Bündelform der Vespern. Zur musikalischen Ausstattung der Vesper gehören fünf Psalmen und das »Magnificat« als Schluss. Diese Bestimmung bedingt eine kurze Ausführung der einzelnen Psalmen. Die Mozart'schen sind einsätzig. Die schon längere Zeit (durch Peters) herausgegebene Vesper vom Jahre 1779 hat in den Nummern 2 (»Confitebor«) und 4 (»Laudate pueri«) Nummern von hervorragender geistiger Bedeutung. Die letztere ist im strengen fugirenden Style und alterthümlichen Tone gehalten. In Süddeutschland kommt zuweilen noch eine einzelne Mozart'sche Bearbeitung des »De profundis« zu Gehör, eine knappe, häufig blos declamirende Composition. Von den Wiener Classikern erscheint merkwürdiger Weise ziemlich oft Franz Schubert in den Aufführungen der Chorvereine mit einer Composition des 23. Psalms für vier aequale

A. Hasse.

Gasparini, J. Haydn, Sarti, Naumann, Ph. E. Bach, Mozart, Vespern.

F. Schubert, Der 23. Psalm.

Stimmen (Quartett oder Chor von Frauenstimmen oder Männerstimmen) mit Clavierbegleitung. Das liebenswürdige, aber sehr harmlose Werk verdankt diese Bevorzugung seiner einfachen Form, welche über das Lied nicht weit hinausgeht, seiner leichten Ausführbarkeit und seinem Wohlklang. Als weitere Tonsetzer, welche vor einigen Generationen auf dem Gebiete der Psalmencomposition Ansehen genossen, sind zu nennen Abt Vogler, welcher in Marcello's Wegen schritt, Andreas Romberg, der Componist der »Glocke«, und Peter Winter, von welchem fünfzig Psalmen vorhanden sind. Die Mehrzahl der Compositionen dieser und verwandter Tonsetzer derselben Epoche verläuft ungemein breit, ermangelt aber aller Merkmale eines besonderen Psalmenstyls, wie er in früheren Perioden, wenn auch in verschiedenen Spielarten, hervortrat.

Abt Vogler, A. Romberg, P. Winter.

Der erste Componist im neunzehnten Jahrhundert, dessen Psalmen einen tieferen und nachhaltigeren Eindruck erreichten, war Felix Mendelssohn. Verschiedentlich ist in der Zeit, wo seine Psalmen zuerst erschienen, die Meinung ausgesprochen worden, ob nicht auf dem Gebiete der kirchlichen Composition Mendelssohn's grösste Stärke zu suchen sei. Und diese Meinung mag wohl die richtige sein. Wir stehen, ermüdet durch den Eifer einer maasslosen Nachahmerschaft, auch ihnen heute etwas kühler gegenüber als die Musikwelt, welche vor fünfzig Jahren lebte. Eine kurze Zeit der Ruhe wird sie wieder in ihrer ganzen Frische erstehen lassen. Sie sind einer langen Zukunft gewiss, wie alle Kunstwerke, in welchen sich eine wirkliche Individualität, sei es auch eine beschränkte, meisterlich äussert. In Mendelssohn's Psalmen dringt der weiche Grundton vielleicht allzu stark hervor, ihre Andacht bedient sich etwas häufig derselben Wendungen, und im Ausdruck der erhabensten, der düsteren und schauerlichen Ideen erscheinen ihre Töne etwas matt. Aber Mendelssohn's Bitten und Beten, sein Bekenntniss des Gottvertrauens ruht nicht auf kalten Musikformeln; ein warmer Strom herzlichen Gefühls und

F. Mendelssohn.

gläubiger Hingebung durchdringt seine musikalischen Gebete und wenn er Gott lobt und dankt, schwingt sich seine Musik zu einer Kraft und Begeisterung auf, welche uns erhebt und einzustimmen zwingt. Mendelssohn's Jugend fiel in eine Zeit, in welcher auf allen Gebieten ein Aufleben des religiösen Gefühls bemerkbar wurde. Von den Künstlern folgten die einen, unter ihnen viele Maler, dieser Bewegung mit der Fantasie, die anderen, von Schleiermacher angeregt, mit dem Herzen. Auf letzterer Seite fand der junge Mendelssohn seine Stellung. Die directen musikalischen Quellen für Mendelssohn's Psalmenstyl liegen viel weniger in den Werken und der Weise von Bach und Händel, als häufig behauptet wird. Von Letzterem hat sich Mendelssohn allerdings beeinflussen lassen. Aber seine Hauptvorbilder sind bei den Italienern zu suchen: in Marcello für die Cantaten, in den Meistern der Vocalperiode für die Psalmenmotetten.

Unter den Psalmencantaten des Tonsetzers ist die bekannteste und am häufigsten aufgeführte die Composition des 42. Psalms: »Wie der Hirsch schreit«. Diese Arbeit (op. 42), auf der Hochzeitsreise entstanden, ist unter den grösseren Vocalwerken Mendelssohn's diejenige, welche den sentimental-romantischen Grundzug seines Wesens am stärksten zum Ausdruck bringt. In alle Farben dieser Musik ist ein gemeinsamer Beiklang milder Schwärmerei gemischt und der leidenschaftliche, äusserste Seelennoth kündende Ton des Textes ist zu einem empfindungsvoll elegischen gedämpft. Das Dichterwort von der »Wonne der Wehmuth« ist wie geschaffen für diese Composition. Die Unterschiede in den Aeusserungen der verschiedenen Empfindungen: Sehnsucht, Bussgefühl und Hoffnung sind ausserordentlich feine. Sie würden unbemerkt bleiben, wenn nicht die Form der musikalischen Mittheilung in ihrer Lebendigkeit und in ihrem Reichthum ein Gegengewicht böte, welches Eindruck und Wirkung sichert. In der Gestaltung dieser Form verräth sich jene Fülle von kunstgeschichtlichem Wissen und kunstgeschichtlicher Bildung, welche an der hervorragenden

F. Mendelssohn, Wie der Hirsch schreit.

Stellung Mendelssohn's keinen geringen Antheil hat. Der Bekanntschaft Mendelssohn's mit der alten Psalmencomposition verdankt sein »42. Psalm« einige seiner schönsten poetischen Vorzüge: die Einschaltung von Recitativen, den das antiphonische Verfahren nachbildenden Wechsel von Frauen- und Männerchören, die Vereinigung von Solo- und Chorgesang in sogenannten Ensemblesätzen, die durch Wiederholung des Thema »Harre auf Gott« herbeigeführte Abrundung der zweiten Hälfte. Auch die Erweiterung des Textes durch den Schlussabschnitt »Preis sei dem Herrn« ist auf eine Nachbildung der alten Tradition zurückzuführen, welche die meisten Psalmen durch Zufügung des kleinen »Gloria«, desselben, welches auch dem »Magnificat« angehängt wurde, abschloss. Unter den Chorsätzen des Psalms ist der erste »Wie der Hirsch schreit« der bedeutendste. Ihn zeichnet ein grosser und freier Ton im Ausdruck der Sehnsucht nach Gott aus, sein Aufbau gelangt zu bedeutenden Höhepunkten. Der zweite dieser Höhepunkte, der Schluss des Mitteltheils, ist musikalisch durch eine geniale Wendung, die kühne und feine Rückkehr in die Haupttonart F dur, gekennzeichnet. Der Schlusschor schlägt energisch volle Saiten der Freude an, so dass der Hörer durch einen frischen und festlichen Eindruck gehoben von dem Werke scheidet.

F. Mendelssohn, 95. Psalm.

Der nicht lange Zeit nach dieser Composition entstandene 95. Psalm »Kommt, lasst uns anbeten« (op. 46) verwendet den Solisten (Tenor) als geistigen Führer der Menge. Dadurch, dass der Chor seine Worte nachsingt, erhalten sie eine verdoppelte und verstärkte Bedeutung. Aus der Anlage der Composition spricht ein hohes Pathos. Sie beginnt im Charakter demüthig frommer Andacht (Nr. 1, Tenorsolo mit Chor), geht dann mit dem von dem festlichen Signale



durchsogenen Chor in den Ton drängender Begeisterung über und endet nach zwei, denselben Stimmungskreis nochmals durchkreuzenden Zwischennummern, dem lieblichen, dankbar ergebenen Duett: »Denn in seiner Hand« und dem kraftvollen Chor »Denn

sein ist das Meer« mit ernster Mahnung: die Schlussnummer »Heute, so ihr seine Stimme höret« (Tenorsolo und Chor) ist eins der schönsten Ensemblestücke, welche Mendelssohn erfunden hat. Im Ausdruck eines tiefen Ernstes, einer edel wehmüthigen und besorgten Stimmung, ist es eine ideale Leistung. Hoheit und Traurigkeit theilen sich in seinen Eindruck so eigenartig, dass man zum Vergleich nur Seitenstücke von Mendelssohn selbst heranziehen kann. Die Sopranarie »Jerusalem, die du tödtest etc.« aus »Paulus« steht in geistiger Verwandtschaft am nächsten. Doch ist in diesem Finale des 95. Psalms die ähnliche Empfindung in eine viel grössere und mächtiger erregte Form geleitet. Die Chorsätze des Psalms kennzeichnet eine grosse Einfachheit und Entschiedenheit der Melodik. Das Bild, welches Mendelssohn von der Psalmencomposition vorschwebte, trug den Wahlspruch: kernig und würdig. Auf diesen Eindruck hin arbeitet die Behandlung der Vocalpartie, sie erreicht ihn namentlich mit den wohlberechneten Unisonostellen. Daneben finden sich aber Einzelheiten von grösster Feinheit der Auffassung. Besonders schön ist die Pianostelle im ersten Chor zu den Worten »und niederfallen«. Es ist auch unbeschadet des Strebens nach grossem und einfachem Styl viele kunstvolle Arbeit eingesetzt. Den Schluss des zweiten Chors bildet ein Canon zwischen Frauen- und Männerstimmen über die Worte »Denn der Herr ist ein grosser Gott«. Am Schluss der Nr. 4 kehrt die Musik des Eingangs wieder.

F. Mendelssohn. Nisi dominus und Da Israel aus Egypten zog.

Von den Psalmencantaten Mendelssohn's erscheinen die beiden genannten im heutigen Concerte am häufigsten. Sein »Nisi dominus« (op. 31), der Erstling Mendelssohn's in der Gattung, während des ersten römischen Aufenthalts geschrieben, ist eine durch die in den Sätzen herrschenden Gegensätze mächtige Composition. In seiner erregten Grundstimmung, welche mit der der Hauptarien der Glaubenshelden Paulus und Elias verwandt ist, mag er aber den Ideen, welche sich Mendelssohn später selbst von der Psalmenmusik gebildet hatte, nur wenig

entsprochen haben. Unter den Vorbildern, welchen Mendelssohn in diesem Werke nachfolgte, ist S. Bach zu bemerken. Von ihm rührt die wiederholt versuchte Annäherung an den Ton des Chorallliedes her.

Wenn dieser Psalm von dem Concert mit einigem Rechte übergangen wird, so bleibt dies bei der grossen Psalmencantate, welche Mendelssohn über »Da Israel aus Egypten zog« (op. 51) geschrieben hat, sehr zu bedauern. Das einzige Bedenken, welches man dieser, namentlich auch durch auf Händel's Styl fussende Tonmalereien imposanten Composition gegenüber äussern kann, ist ein Lob: die Bemerkung, dass ein überreicher Musikinhalt etwas zu gleichmässig gedrängt zum Vortrag gelangt. Die Form dieses Vortrags war aber für Mendelssohn sichtlich eine Principienfrage. Es galt ihm die starken Einschnitte der Cantate zu vermeiden. Auf die Componisten hat dieses Mendelssohn'sche Werk einen bedeutenden Einfluss ausgeübt, welcher auch darin sichtbar wird, dass in der Periode nach Mendelssohn dieser in der älteren Litteratur fast vernachlässigte Text eine Lieblingsvorlage der kirchlichen Tonsetzer geworden ist.

F. Mendelssohn, Psalmenmotetten.

Auf dem Gebiete der unbegleiteten Psalmenmotette hat Mendelssohn sehr nachdrücklich wieder das alte antiphonische Stylprincip, den Wechselgesang der Chöre, zur Geltung gebracht. Unter den Compositionen dieser Gattung ist das Hauptwerk die grosse achtstimmige Motette »Richte mich, Gott«. Die vierstimmige Motette »Aus tiefer Noth«, welche nicht selten in geistlichen Concerten vorkommt, hat Mendelssohn ersichtlich nicht als Psalm betrachtet, sondern als Chorallied. Sie besteht aus einer Reihe Chor-Variationen über die Luther'sche Kirchenmelodie, welche an einer Stelle von einem freien und begleiteten Tenorsolo unterbrochen werden.

Mit seinen Psalmencompositionen hat Mendelssohn eine Schule gegründet, deren Blüthe heute noch fortdauert. Auch auf die Anhänger älterer Richtung wirkten die Arbeiten, welche Meudelssohn auf diesem Gebiete aufgestellt hatte, anregend. Sehr deutlich lässt sich diese

Thatsache in der Litteratur der für Männerchor geschriebenen Psalmen verfolgen, auf welchem Gebiete vorher B. Klein mit seiner kurz und geradeweg gehaltenen Composition die Führung hatte. Schon in den vierziger Jahren wird hier das Mendelssohn'sche Muster maassgebend, und ihm folgend und doch eigene Freiheit wahrend, schrieben Männer, wie F. Schneider, J. Otto, F. Lachner, F. Hiller und J. Faisst sehr schöne Psalmencantaten für Männerstimmen, von vielen anderen Tonsetzern (Adam, Erfurt, Stade etc.) begleitet und nachgeeifert.

B. Klein.

F. Schneider, J. Otto, F. Lachner, F. Hiller, J. Faisst.

Die Mehrzahl der bisher genannten Tonsetzer hat bei der Composition der Psalmen nicht an den König David, sondern an die betende Tempelgemeinde gedacht und die Worte und Gefühle der Dichtungen von der Lage und Stimmung der Einzelperson losgelöst und auf das allgemeine Verhältniss der Menschheit zu Gott übertragen. Nur eine kleinere Gruppe von Musikern hat dieser kirchlichen, für den Allgemeingebrauch zurecht gelegten Auffassung gegenüber an dem subjektiven, persönlichen Ursprung dieser Dichtungen festgehalten und demselben Ausdruck gegeben. Dies geschah in der Regel durch einen stärkeren Auftrag der Elemente, welche das Colorit und die Stimmung behandeln. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind B. Marcello und A. Stadler. In neuerer Zeit hat mit besonderer Entschiedenheit Fr. Liszt diesen Standpunkt vertreten. Seine Psalmencompositionen — fünf sind veröffentlicht — haben aus diesem Grunde und weil sie in einem auf kirchlichem Gebiete ungebräuchlichen Grade moderne Musikmittel verwenden, die öffentliche Aufmerksamheit in hervorragender Weise erregt. Das Concert hat von vier derselben Notiz genommen. Am seltensten erscheint der 18. Psalm »Die Himmel erzählen«, eine kräftig gehaltene Composition für Männerstimmen, in welcher von dem Unisonosatz sehr geistvoll und wirksam reicher Gebrauch gemacht wird. Der 23. Psalm ist in der erweiterten Form des dreitheiligen Sololiedes (Sopran oder Tenor) gehalten. Der Textabschnitt von »Und auch im Thal der Nacht« ab — Herder's gereimte

Fr. Liszt, Psalmen.

Paraphrase liegt zu Grunde — bis »Gut Heil wird stets um mich sein« bildet den erregten, pathetisch declamirten Mittelsatz. Der Hauptheil, der durch einige feierlich präludirende Tacte eingeleitet wird, verläuft im Tone einer Begeisterung, die sich im Ausdruck zarter Schwärmerei kaum genug thun kann. Das Colorit der Composition wird durch die Mitwirkung der Harfe stark mitbestimmt. Als im Concert ziemlich eingebürgert dürfen Liszt's Compositionen des 137. und des 13. Psalms betrachtet werden. Jener, für eine Solostimme (Sopran oder Tenor) und Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe und Pianoforte (Orgel) geschrieben, hält ebenso wie der 23. eine einfache dreitheilige Form ein. Der erste Theil erzählt ohne Verweilen von den Leiden der Gefangenschaft und thut dies in einem Tone, welcher durch seine romantische Mischung merkwürdig fesselt. Das klingt resignirt, müde und zugleich kraftvoll und stolz, apathisch traurig und auch zornig erregt. In den Gang schlichter Declamation fliessen ausdrucksvolle Accente, gefühlvolle Gesangsstellen und Wendungen, welche orientalisch gefärbt sind. Es erhebt sich vor uns eine Gestalt, vom Alter halb gebrochen, aber mit dem Adel und der Würde des Prophetenthums angethan, eine musikalische Uebertragung Bendemann-scher Figuren. Technisch ruht diese Einleitungsscene des 137. Psalms hauptsächlich auf dem von Liszt unzertrennlichen Motive . Der zweite, nur kurze Theil des Psalms lenkt plötzlich ins Dramatische hinüber. Mit Bitterkeit und parodirender Ironie führt der Sänger die Scene vor, in welcher die Babylonier die heiligen Lieder Zions als Unterhaltung zu hören begehrten. Grimm und tiefste Trauer löst er dann in einen Ausbruch von Sehnsucht und Liebe auf, in den gewaltigen Ruf: »Jerusalem«. Dieses Wort in diesem Augenblick reisst die Genossen mit fort: Der Chor stimmt heissen Herzens mit ein in das Wort »Jerusalem«. Ein begeistertes und inniges Gedenken an die Stadt der Väter, in welches Solo und Chor sich theilen, füllt den dritten Theil der Composition.

Der 13. Psalm »Herr, wie lange willst du meiner vergessen«, für Tenorsolo, Chor und Orchester geschrieben, geht über die einfache Anlage der beiden geschilderten Psalmen weit hinaus. Schliessen sich jene dem Lisztschen Liede näher an, so ist dieser 13. Psalm formell mit den sinfonischen Dichtungen des Tonsetzers verwandt. Die thematische Erfindung, zum Theil sehr charakteristisch, folgt zu einem andern Theile rein musikalischen Zielen der Wirkung durch den Contrast. An Einzelstellen von genialer Eingebung ist auch diese Composition reich; unter ihren geschlossenen Partien ragt durch Geist und vollendete Form das Andante con moto $^6/_8$ hervor.

Liszt ist mit seiner Behandlung der Psalmen ohne eigentliche Nachfolge geblieben. Es sei denn, dass einer oder der andere der späteren Tonsetzer von diesen Arbeiten eine coloristische Anregung entnommen hat. So scheint durch ihn die Aufmerksamkeit auf die Harfe gelenkt worden zu sein. Sehr wirksam hat dieses geschichtliche Psalmeninstrument Müller-Hartung in seiner kräftigen und wirksamen Composition des 90. Psalms verwendet. In den wesentlichen stylistischen Punkten stehen die hervortretenden neueren Psalmencomponisten (E. Grell, E. F. Richter, R. Franz, W. Rust, W. Stade, S. Jadassohn) auf der Seite Mendelssohn's. Auch H. Götz (137. Psalm) ist dieser Gruppe beizuzählen. Selbständig erscheinen Moritz Hauptmann, dessen wohlklingende, andachtsvolle a capella-Compositionen die Kirchenchöre nicht vergessen sollten, und Joachim Raff. Seine sehr umfangreiche, für achtstimmigen Chor und grosses Orchesters bestimmte Bearbeitung des »De profundis« wird selten aufgeführt. Ihre wirksamste Partie hat die Composition in der Sopranarie mit Frauenchor »Quia apud te«, welche reich ist an bedeutenden Declamationsstellen. Zwei schlichte, aber bemerkenswerthe Arbeiten auf dem Psalmenfelde besitzen wir von J. Brahms. Sein 13. Psalm ist ähnlich wie der Psalm von Franz Schubert, dem viele Neuere gefolgt sind, für aequale Stimmen geschrieben: für dreistimmigen Frauenchor mit

Müller-Hartung, 90 Psalm.
E. Grell.
E. F. Richter.
R. Franz.
W. Rust.
W. Stade.
S. Jadassohn.
H. Götz.
M. Hauptmann.
J. Raff, De profundis.
J. Brahms, 13. Psalm.

Begleitung der Orgel. Die Anlage ist die der alten italienischen Cantate: eine Folge von knapp gehaltenen Sätzen, die sich ohne Unterbrechung aneinanderschliessen. Der Ausdruck ist einfach aber reich, namentlich durch ungesuchte Energie ausgezeichnet. Die Composition (op. 27) gehört zu der Reihe von Vorarbeiten auf geistlichem Gebiete, durch welche Brahms zu dem Schöpfer des »Deutschen Requiems« heranreifte. Einzelne Partien des Psalms erinnern formell und geistig direct an den vierten Satz jenes grossen Werkes. Wenn wir der Composition im Concert so selten begegnen, so liegt ein Grund dafür mit in der anstrengenden Führung der oberen Sopranstimme. In grösseren Verhältnissen mit mehrfacher Benutzung der Fugenform hat Brahms den 51. Psalm »Schaffe in mir Gott« (für gemischten Chor a capella) angelegt. Im Mittelpunkt der Composition steht der leidenschaftlich düstere Satz: »Verwirf mich nicht«.

Unter den Kirchenstücken auf biblischen Text, welche von den älteren Tonsetzern fast ständig componirt zu werden pflegen, sind noch die Litaneien und die Lamentationen zu nennen. Die Litaneien sind Bittgesänge, welche mit den Anfangsworten der Messe, dem »Kyrie eleison« beginnen und mit ihren Schlussworten »Agnus dei, miserere nobis« enden. Der dazwischen liegende Text wechselt nach den Veranlassungen, für welche die Litanei angestimmt wird. Nimmt die Litanei die Stelle des allgemeinen Kirchengebets ein, so kehrt das volksthümliche »Kyrie eleison« in vielfachen Wiederholungen wieder. Wird sie bei Wallfahrten und Processionen angestimmt, so ruft man der Mutter Maria oder anderen Heiligen zahlreiche »Ora pro nobis« zu. In der Composition wurden die Litaneien in der Regel für Wechselchöre gesetzt, aber in einem einfachen und knappen Style. Die Lamentationen haben Klagelieder des Jeremias zum Text und gehören im katholischen

Cultus zu dem musikalischen Bestand der Charwoche. Mit den Passionen theilen sie ausser dieser Bestimmung auch manche formelle Eigenschaften. Auch bei den Lamentationen ist die Ueberschrift als feierlicher Introitus mitcomponirt. Noch befremdlicher sind aber die bei einigen Tonsetzern gebräuchlichen Zwischensätze zwischen den einzelnen Versen. Ihren Text bilden Buchstaben des hebräischen Alphabets. Aleph nach dem ersten, Beta nach dem zweiten, Ghimel nach dem dritten Vers u. s. w. Musikalisch sind diese Zwischensätze in der Regel die Kernstellen der Composition, von den Tonsetzern in concentrirtester Stimmung und mit der grössten Anspannung der künstlerischen Kraft entworfen, ein merkwürdiges Surrogat einer ausdrucksvollen Instrumentalmusik.

Ihr Text macht die Litaneien wie die Lamentationen für das Concert wenig geeignet. Es erscheinen hier deshalb auch nur ganz wenige von ihnen. Bekannt sind die Lamentationen von G. Allegri (mit Schluss von Biordi), seltener kommen die von Fr. Durante vor. Mit Begleitung sind die Lamentationen überhaupt wenig componirt worden. Dagegen wurden die Litaneien auch in der Zeit und in dem Style der Cantate noch häufig in Musik gesetzt. Das Concert kennt als Litaneien letzterer Art die von Fr. Durante und von W. A. Mozart.

G. Allegri (Biordi) Lamentationen.

Fr. Durante, Lamentationen und Litanei.

W. A. Mozart, Litanei.

Wenn bisher vom Motettenstyle die Rede gewesen, ist, so war das Wort Motette in dem Sinne gemeint, welcher heute der allgemein gebräuchlichste ist, in dem Sinne, in welchem man unter Motette unbegleitete kirchliche Chorsätze jeder Art versteht, welche nicht zur Messe, zum Lied und zum Chorale gehören. Diese Bestimmung, welche von dem musikalischen Style ausgeht, reicht für den grössten Theil der Motettenlitteratur aus und scheint zu jeder Zeit der anderen gegenüber, welche die Tonsätze nach Text und liturgischer Verwendung

ordnet und benennt, gleichberechtigt oder bevorzugt gewesen zu sein. So hat Palestrina z. B. sein berühmtes »Stabat mater« nicht unter dem Titel Hymne, sondern als Motette veröffentlicht und ist mit seinen Psalmencompositionen ebenso verfahren. Ja die Liturgik selbst hat sich dem musikalischen Gesichtspunkte mit einem wahren Uebereifer untergeordnet und ihn dahin erweitert, dass alle kirchlichen Tonsätze, welche nicht zu dem Ordinarium der Messe gehörten, Motetten genannt wurden, schliesslich sogar ohne Rücksicht darauf, wess musikalischen Styls sie waren. So ist es mit diesem letzten Schritte dahingekommen, dass auch Offertorien, Gradualien und andere Sätze, welche mit Orchesterbegleitung componirt waren, wie z. B. Haydn's »Insanae vanae curae«, doch unter der Benennung Motetten in Umlauf kommen konnten.

Ursprünglich scheint die Motette der weltlichen Musik angehört zu haben. Sie war ein Satz über einen kurzen Spruch (französisch: mot). Die Niederländer übertrugen sie auf Bibelsprüche und andere geistliche Texte und führten sie in dem auf cantus firmus ruhenden contrapunktischen Style aus, welcher ihnen eigen war.

Die Italiener übernahmen einfach den niederländischen Styl der Motette und errichteten in ihm einen Schatz von Tonwerken, dessen Umfang unermesslich gross ist. In unseren neueren Sammelwerken liegt ein achtbarer Bruchtheil jener alten niederländischen und italienischen Motettenarbeit im bequemen Partiturdruck vor, welcher auch für den Kirchendienst mehr und mehr nutzbar gemacht wird. Was davon als ständige Erscheinung in das Repertoir der Concerte aufgenommen ist, beschränkt sich bis heute auf wenige Werke und Namen.

G. P. da Palestrina, Motetten.

Palestrina ist vertreten mit »Adoramus te Christe«, »O crux ave«, »Sicut cervus« (1. Theil), »Gaudent in coelis« und den Improperien. Jene drei gehören nicht eigentlich zu Palestrina's bedeutendsten Motettenwerken. Sie veranschaulichen aber in ihrem Verhältniss zum Text sehr gut die milde feine Natur des grossen Meisters und

empfehlen sich einer, an den langausgesponnenen Styl der alten italienischen Motette nicht gewöhnten Zuhörerschaft gegenüber durch ihre kurze Fassung. Die Improperien gehören weniger in den Motettenstyl, als in einen Psalmenstyl, wie ihn ähnlich Allegri für seine »Miserere« verwendete. Palestrina benutzte, wie der genannte Tonsetzer, zu diesem merkwürdigen Charfreitagsdialog, welcher gebetsartig schliesst, ebenfalls absichtlich die einfachsten Tonformen und erzielte mit ihnen einen alterthümlichen, fremdartigen und halb schauerlichen Eindruck. Die kleine Arbeit half Palestrina's Bedeutung erkennen und hat bis zur Gegenwart zum eisernen Bestand der Charwochenmusik in der Sixtina gehört. Neuerdings bringen die Chorvereine in ihren geistlichen Concerten aus dem Motettenschatz auch häufiger eine oder die andere Nummer aus den 29 Sätzen, welche Palestrina über Verse aus dem »Hohen Lied« des Salomon geschrieben hat. Leider erschwert die Natur des Textes den Genuss dieser herrlichen schwärmerischen Compositionen, die wegen der Wärme ihrer Empfindung und wegen ihrer Annäherung an die Stimmung des Madrigals zu den gefeiertsten, beliebtesten und verbreitetsten Arbeiten des Meisters gehörten. Die Improperien sind in unseren Concerten auch in der Composition von L. Vittoria vertreten. Die Bearbeitung dieses Tonsetzers beruht auf einem kürzeren Text. Mit Palestrina's Auffassung stimmt sie principiell, d. h. in der Verwendung psalmodirender Elemente, überein, weicht aber an einzelnen Satzschlüssen durch eine bewegtere Melodik ab. Ihr Charakter ist heller. Zwei andere Motetten des Vittoria, welche ebenfalls auf dem Repertoir der Chorvereine als eingebürgert betrachtet werden können, sein »O vos omnes« und sein »Jesu dulcis memoria« gehören ebenfalls jener Classe kurzer und sinniger Motetten an, welche in Form und Geist sich dem Liede nähern. Unsere Männerchöre haben aus dieser Gattung ihr Repertoir mit Originalcompositionen und Arrangements aus der Vocalperiode ebenfalls zu bereichern begonnen. Als einer der noch wenig ausgenutzten

L. Vittoria, Motetten.

H. L. Hassler. Meister ist hier H. L. Hassler zu nennen. Diejenigen unter den zur Zeit allgemein geläufigen Motettencompositionen des 16. Jahrhunderts, welche die Verbindung, in welche die Motette mit dem Liede trat, am deutlichsten zeigen, sind das »Ave Maria« von J. Arcadelt und das »Ecce quomodo« von Jacob Gallus. Beide Tonsetzer haben viel grössere Motetten geschrieben — von Arcadelt war namentlich das achtstimmige »Pater noster« berühmt — aber diese schönen Kleinigkeiten sind von einem besonderen geschichtlichen Interesse. Diese Werke fliessen melodisch in lauter kleinen, reizenden Wellen einher, Arcadelt — dessen Autorschaft allerdings angezweifelt wird — setzt in choralartigen Strophen ab: Gallus aber wird mit der Wiederholung des rührenden Refrains »Et erit in pace« ganz volksthümlich. Dass in der letzteren Composition Blut vom deutschen Volksliede fliesst, ist schon häufig ausgesprochen worden. Wie sehr über alle Motetten des 16. Jahrhunderts hinweg dieses »Ecce quomodo moritur« bekannt und beliebt war, das beweisen die früher citirten Fälle von Verwendung dieser Composition durch andere Tonsetzer.

J. Arcadelt, Ave Maria. J. Gallus, Ecce quomodo.

Orlando di Lasso hat den streng contrapunktirenden Motettenstyl mit cantus firmus nur in einzelnen Sätzen. Sein sechsstimmiges »Pater noster« in F ist eine Meisterarbeit dieser Gattung: die liturgische Grundmelodie im unteren Tenor, die übrigen Stimmen nachahmend oder in freier Anmuth neue Ideen der Andacht hinzutragend. Die Mehrzahl der Motetten Orlando's hat einen bescheidenen Umfang, zeigt uns aber in demselben Stück den Motettenstyl mit madrigalischen Elementen stark vermischt. In der Regel wird durch die letzteren der geistige Charakter der Composition bestimmt, wie in der bekannten Weihnachtsmotette »Angelus ad pastores« mit dem kräftig fröhlichen Hallelujahschluss oder in dem vierstimmigen »Regina coeli«, welches heitere Figuren durchrollen. Das Recht der Motette wahren Nachahmungen kleinerer Form. Die in Styl und Gedanken reichste unter den heute im Concert vorkommenden Motetten des

Orlando ist sein vierstimmiges »Salve regina«, eine Composition, in welcher erhabene, rührende und naive Züge zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen sind. Formell ist in dem kleinen Meisterwerke besonders die Benutzung von Pausen und Synkopen an der Stelle »ad te suspiramus« interessant. Auch die durch die Anecdoten über ihre erste Aufführung besonders berühmte Motette »Gustate et videte« gehört zu den wirkungsvollsten Arbeiten Lasso's.

Die Motette wurde viel tiefer und fortgesetzt in den Entwickelungsprocess der Tonkunst hineingezogen als die Messe. Während sich die letztere gegen eine ganze Reihe unbedeutenderer formeller Durchgangserscheinungen ihre Abgeschlossenheit wahrte, hinterlassen die letzteren fast alle in der Motette ihre Spuren. So kann man z. B. die vorübergehende Herrschaft der Chromatik in der Motettenlitteratur des ausgehenden 16. Jahrhunderts ziemlich genau verfolgen. Die dramatische Richtung, welche endlich auch in die Messe siegend eindrang, nahm von der Motette viel früher schon Beschlag. Das bekannte »Salve regina« des älteren Bernabei z. B. verdankt seine schönen Declamationsstellen dieser Thatsache. In Italien führte diese Wendung zunächst zu einer vollständigen Verweltlichung der Motettenmusik, von welcher wir an dem »Exultate deo« des A. Scarlatti, ferner an den Motetten Legrenzi's und Rovetta's — um in Deutschland bekannte Stücke zu nennen — bereits Anfänge beobachten können. Noch während des 17. Jahrhunderts ging in Italien die Motette als a capella-Composition zu Grunde.

Bernabei, Salve regina.

A. Scarlatti, Exultate deo. Legrenzi und Rovetta, Motetten.

In Deutschland hatte die Motette schon seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts einen Theil ihres Gebiets an Lied und Choral abtreten müssen. Bedeutende und durchgebildete Tonsetzer richteten alte und bekannte weltliche und geistliche Melodien für einen mehrstimmigen Tonsatz ein. Der gemeine Mann hörte seine eignen lieben Weisen in der Kirche in einer Form, welche ihm einzustimmen erlaubte, deren sinnvolle und kunstvolle

Harmonie aber sein Denken und Fühlen höher trugen Vereinzelte und verwandte Erscheinungen einer solchen auf volksthümlichem Grund aufgerichteten kirchlichen Tonkunst kommen auch in anderen Ländern vor. Aber wir dürfen uns dieses deutschen Schatzes als eines besonders reichen und systematisch ausgebildeten freuen. Das heutige geistliche Concert thut Recht daran, wenn es die liebenswürdigen Sätze der Hassler, Gumpoltzshaimer. Schröter, der beiden Prätorius, Calvisius, Bodenschatz, der Eccard und Stobäus immer wieder in Erinnerung bringt. Die Spitze dieser Entwickelung bilden die preussischen Festlieder von Eccard, welche sich bereits der Motette wieder nähern. Auch auf die contrapunktirende Motette der Deutschen hat die Berührung mit den volksthümlichen Formen einen Einfluss geäussert. Mit der italienischen verglichen, ist der deutschen Motette eine lebhaftere Haltung, ein rascheres Wesen eigen. Motive, Chöre und Chorgruppen wechseln schnell. Ein bewegter Zug geht durch die Form. Der Ausdruck überrascht durch Kraft einerseits, andererseits durch Herzlichkeit. Für den ersteren Fall bietet das Concert einen

F. Leisring, Trotz sei dem Teufel.

Beleg in F. Leisring's »Trotz sei dem Teufel«, für den anderen in Milchior Franck's herrlicher Motette: »In den Armein dein«. Andreas Hammerschmidt, einer

M. Franck, In den Armen dein.

der gefeiertsten Motettencomponisten des 17. Jahrhunderts, zeigt uns in den heute noch von ihm gesungenen Werken »Schaffe in mir Gott« und »Sei gegrüsst Jesu« dieselben

A. Hammerschmidt.

Eigenschaften, allerdings durch einen Zug von Trockenheit beeinträchtigt. Auch in der Motette ist Heinrich

H. Schütz.

Schütz der hervorragendste unter den deutschen Tonsetzern des 17. Jahrhunderts. Was von Schützens Motettenwerken im Concert heute gesungen wird, beschränkt sich allerdings nur auf wenige Nummern: Nur seine Motette: »Cantate domino«, sein begleitetes »Pater noster«, der Dialog zwischen dem Engel und Maria und die Scene »Saul, Saul, was verfolgst du mich« kommen regelmässiger auf dem Programm vor. Aber diese kleine Anzahl Werke genügt, um einen Begriff von dem zu geben,

was Schütz als Motettencomponist geleistet hat, und die wesentlichsten Eigenschaften seines Geistes und seiner Kunst zu veranschaulichen. Die Motette »Cantate« stimmt mit dem alten Style noch ziemlich eng überrein: Für jeden neuen Gedanken des Textes wird ein neues Tonmotiv aufgestellt und in den betheiligten Stimmen zu einem selbständigen Abschnitt ausgeführt. Schützens besondere Art spricht sich in der Einfachheit und Bestimmtheit dieser Motive aus. Sie haben eine bildliche Kraft und Anschaulichkeit, welche naturfrisch auf die Fantasie des Zuhörers einwirkt und zur Mitarbeit fortreisst. Von welcher Gewalt ist der Einsatz dieses »Cantate«, und doch besteht das ganze Thema nur aus den Dreiklangsnoten. Mit gleicher Kraft und Natürlichkeit giebt das Motiv bei »in tympano« den Glanz und die Wucht einer stolzen Festmusik wieder. Das neue formelle Element dieser Motette besteht nur in der Hinzufügung einer Viadana'schen Generalbassstimme. In den anderen der genannten Motettenwerke Schützens macht sich der Einfluss der neuen italienischen Musikentwickelung tiefer geltend. Sie enthalten concertirende und dramatisirende Bestandtheile und sind auf die Mitwirkung der Instrumente, auf den Wechsel von einzelnen Stimmen und Chorgesang hin gleich entworfen. Wie die Mehrzahl der grossen Tonsetzer in der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts hat auch Schütz das »Pater noster« mehr als einmal componirt. Die von Rochlitz und anderen neueren Sammlern mitgetheilte Bearbeitung, welche in unseren Choraufführungen zuweilen zu Gehör gebracht wird, behandelt das Gebet des Herrn in einer sehr breiten und durch schöne Originalität ausgezeichneten Form. Der hervorstechendste Zug ist die Durchführung des kurzen, zweitönig breiten Anrufmotivs »Vater«. Vor den einzelnen Bitten immer wieder von Stimme zu Stimme getragen, giebt es der Composition eine besondere Inbrunst. Die einzelnen Bitten haben nach alter Motettenart jede ihr eignes Thema. Der grösste Theil dieser Themen ist aber modern geformt und sehr eingehend

durchgeführt. Erst am Schlusse beim »Denn dein ist das Reich« lenkt Schütz in den antiphonischen Chorstyl ein, in welchem die Venetianer — nach ihnen auch Hassler — das »Pater noster« durchaus zu behandeln pflegten. Die gewaltigste unter den heute bekannten dramatischen Motetten nicht blos Schützens ist dessen vierzehnstimmiger Satz (ausserdem noch Orchesterbegleitung: 2 Violinen und Continuo) »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« Schütz hat in diesem Stück den Versuch gemacht, die Stimme Gottes, welche den Saulus auf seinem Wege nach Damaskus zum Paulus machte, musikalisch darzustellen und diesen Versuch in einer gewaltigen genialen Art durchgeführt. Das einfache, aber durch Pausen und durch den dreimaligen Namensruf Saul sehr ausdrucksvoll, fast bedrohlich wirkende Fragethema: »Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich« setzt in den tiefsten Bässen wie in der Ferne und im Dunkeln ein, wandert leise nach der Höhe durch den Chor, klingt im Orchester magisch an, rückt plötzlich im erschreckenden Forte der drei Chöre mit den Instrumenten wie eine Riesengestalt in leibhaftige Nähe, verliert sich wieder, kehrt zurück, wechselt aus dem Unheimlichen und Grandiosen ins Zusprechende und Rührende, behauptet den Platz dann lange fest, bald flehend, bald drohend, und schwindet endlich so plötzlich, wie es gekommen. Gegen das Ende hin hat Schütz mit einem von ihm oft beliebten Satzmittel, dem der liegenden Stimme, eine gewaltige Wirkung erreicht. Es ist unheimlich und beängstigend, wie die langen Noten des Haupttenors die bewegte Rhythmik der anderen Stimmen durchdröhnen. Das Tonbild als Ganzes erreicht die erschütternde Wirkung einer Vision. Die formelle Anlage ist dreitheilig. Den Mitteltheil nimmt die den Solostimmen gegebene Durchführung des im ruhigen Ernste warnenden Themas »Es wird dir schwer werden« ein. Nebenbei sei bemerkt, dass sich unter den Sologesängen Schützens ein Seitenstück zum »Saul« in der grossen Klage David's »Absalon, fili mi!« findet. Auch diese Composition (für Basssolo, Orgel und Posaunen)

ist nach dem Princip des Crescendo und Decrescendo angelegt und erschütternd durchgeführt.

Solche von der alten Motettenform abweichende Ersatzstücke der Motette hatten auch neue Gattungsbezeichnungen. Schütz nannte derartige Werke ganz allgemein »Cantiones sacrae« und anders, andere Tonsetzer erfanden entsprechende Titel: Stobaeus: Dialoge, Hammerschmidt: musikalische Gespräche etc.

Wenn in Deutschland die dramatisirte und begleitete Motette die alte a-capella-Motette nicht so völlig verdrängte wie in Italien, so verdanken wir diesen Umstand der Existenz der Currenden, welche bei ihren Umzügen und bei ihren Aufführungen auf der Strasse und vor den Häusern die unbegleiteten Chorsätze nicht entbehren konnten. Besonders in Sachsen und Thüringen hatten die Currenden eine tief ins Volksleben eingreifende Bedeutung. Dort sind auch im 17. und 18. Jahrhundert die meisten a-capella-Motetten geschrieben worden: im Durchschnitt Werke, an welche man einen streng kirchlichen Maassstab nicht anlegen darf. Sie spiegeln aber ein rühmliches Stück deutscher Musikgeschichte wieder. Man sieht, wie viel musikalische Tüchtigkeit und Eifer in diesen Ländern herrschte, man sieht die Naivetät des blossen Handwerks, man hört den Pulsschlag des fröhlichen deutschen Herzens und man bemerkt auch in ihnen besondere Strömungen des religiösen Lebens und der Entwickelung der Tonkunst. Von dem neuen dramatischen Musikwesen, welches aus den Residenzen zu den Cantoren und Organisten hindrang, eignete sich die Currendenmotette etwas Sinn für Effect, Contrast und Declamation an. Tiefer ward sie nicht berührt. Die Neigung zu rhythmischer Lebhaftigkeit besass sie von allein als ein Geschenk, zu welchem die heimathliche Volksmusik und zum grösseren Theil die Orgelmusik beigesteuert hatten. Die reiche Einmischung von Orgelfiguren in den Vocalsatz ist bis auf Schicht's Zeit ein Kennzeichen der deutschen Motette geblieben. Erst durch Mendelssohn trat eine gründliche Aenderung ein.

Ein Hauptvertreter der höchsten Art Thüringer Mo-
M. Bach. tettenkunst ist Michael Bach, von dessen Werken vor einigen Jahrzehnten noch die Stücke »Nun hab' ich überwunden«, »Unser Leben ist«, »Herr, wenn ich dich nur habe«, »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« in Chorconcerten anzutreffen waren. Auch die Motetten
J. S. Bach. seines grossen Neffen J. S. Bach, diejenigen Motetten, an welche wir denken, sobald von der Gattung überhaupt gesprochen wird, haben zum Theil einen Zug der thüringischen Currendenmotette. Das ist die Freude am Singen und Klingen, die Selbständigkeit des musikalischen Elements im Chorsatz. Bach ging allerdings über den Durchschnitt der heimathlichen Vorbilder schon darin überlegen hinaus, dass er seine Motetten für Begleitung schrieb. Diese Thatsache steht durch das Zeugniss von Ph. E. Bach fest, sie ergiebt sich aus den harmonischen Verhältnissen vieler Stellen, deren Accorde nur dann richtig sind, wenn man den Bass als einen sechzehnfüssigen Orgelbass auffasst. Mit kleinen Aenderungen kann man sie jedoch auch a-capella singen. Bach fasste in seinen Motetten, man kann fast sagen, Alles zu einer höheren Einheit zusammen, was in den sämmtlichen Stylerscheinungen der Motettengeschichte bis dahin Schönes und Berechtigtes zum Vorschein gekommen war: das vollendete gesangliche Wesen der frühen Vocalperiode, die Bestimmtheit und den Reichthum des Ausdrucks, welcher die dramatische Periode kennzeichnet, die Freiheit der musikalischen Bewegung, den Schmuck und die grosse Anlage des Formenbaues, welche sich mit dem Concertstyl entwickelten. Und er führte alle diese Vorzüge noch auf eine höhere Stufe. Es wird auch von den Sängern, von den Mitgliedern der Chorvereine empfunden, dass diese Bach'schen Motetten eine Krone der Gattung sind. Sie setzen ihren besonderen Stolz darein, die Schwierigkeiten, welche in dem häufig orgelartigen Style dieser Werke liegen, zu überwinden, und es giebt Nichts in dem grossen Bereiche der Chorlitteratur, was schliesslich mit grösserer Lust und Freude gesungen wird.

Obwohl nach seiner amtlichen Stellung angenommen werden kann, dass Bach sehr viele Motetten geschrieben hat, besitzen wir doch nur fünf, bei denen die Echtheit genügend verbürgt ist. Ihre Textanfänge heissen: »Singet dem Herrn«, »Komm, Jesu, komm«, »Fürchte dich nicht«, »Der Geist hilft«, »Jesu, meine Freude«. Diese Motetten sind beiläufig die einzigen unter den Vocalwerken Bach's, welche den grossen Schlaf, in welchem Jahrzehnte lang die ganze Gesangcomposition des Meisters lag, nicht mitgeschlafen haben. Sowohl bei den Thomanern als auch bei anderen sächsischen Schülerchören blieben die Motetten beständig in Uebung und wirkten als Ansporn des Ehrgeizes. Sie sind es, welche Mozart bei Doles kennen lernte. Vier unter diesen Motetten sind achtstimmig, doppelchörig; eine, »Jesu, meine Freude«, die längste von allen, ist fünfstimmig. Es sind sämmtlich Choralmotetten, doch ist die Stellung, welche der Choral in den einzelnen Stücken einnimmt, eine verschiedene. Im grossen Ganzen tritt er mehr als Schmuck und Beigabe auf, denn als Grundstütze der Erfindung, als welche ihn die älteren Tonsetzer in der Motette gern handhabten.

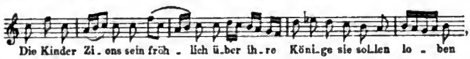
Unter den achtstimmigen Motetten des Bandes sind die bedeutendsten die Nr 1 »Singet dem Herrn« und die Nr. 4 »Komm, Jesu, komm«. Sie tragen am stärksten die Züge des Bach'schen Geistes, die Kraft und Tiefe der Empfindung, die Kühnheit und Macht des Ausdrucks und die subtile Feinheit der Auffassung. In der Behandlung und Wirkung des Klangwerkes, in der Güte der sogenannten Factur stehen die anderen ihnen ziemlich gleich.

Die Motette »Singet dem Herrn« gehört textlich zum grossen Theil der Psalmencomposition an. Es sind die bekannten Anfangsverse des 114. Psalms, welche ihrem ersten Satze zu Grunde liegen. Bach lässt sie uns wie aus dem Munde einer von Freude mächtig erregten Menge hören. Ohne alle Einleitung und Vorbereitung führt er uns Mitten hinein in das bereits im vollen Schwunge begriffene Jubiliren und Concertiren der begeisterten Massen. Obwohl es des Anfeuerns nicht bedarf,

hören wir doch durch den ganzen Satz den einen Chor dem andern zurufen:



Dieses freudige Signal belebt die wunderbar fliessende und volle Composition mit scenischer Anschaulichkeit. Der formellen Anlage nach besteht dieser grosse erste Satz aus zwei Theilen. Der erste folgt dem herkömmlichen Brauch der Motette, dass jeder selbständige Textgedanke sein eigenes musikalisches Thema hat. Wir haben drei Sprüche: a) »Singet dem Herrn ein neues Lied«, b) »Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben«, c) »Israel freue sich des, der ihn gemacht hat« — infolgedessen auch drei in der Musik dieses ersten Theils sich sondernde Abschnitte. Das Thema a) »Singet etc.« und seine Durchführung ist concertirender Natur. In den einzelnen Stimmen treten gleichsam die Künstler des Volks hervor und erfreuen die lauschende und zustimmende Menge mit den herrlich hinklingenden Figuren, in welche sie das Lob Gottes kleiden. Und die Rollen wechseln zwischen den Chören. Das zweite Thema b) »Die Gemeine der Heiligen« und seine Gruppe ist ruhigerer, ernster, zuredender Natur, das dritte »Israel freue sich« wieder lebhafter, entschieden und feurig. Es treibt zu einer Spitze und an dieser setzt der zweite Theil des Satzes ein: eine grossartige Fuge über das Thema:



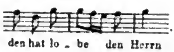
welches die acht Stimmen nach und nach sämmtlich aufnehmen. Der Schluss dieser Fuge verläuft in rollende Sechzehntelfiguren, welchen Bach in Durchführungen und Episoden eine grosse Fülle jauchzenden, trillernden und lachenden Naturklangs entnimmt. Gewiss ist die Kunst in diesem zweiten Theil des Satzes eine bewundernswerthe, unvergleichlich grosse, aber noch grösser ist die Freiheit, Macht und Naivetät des freudigen Ausdrucks, hinter welchen alles Technische verschwindet. Im zweiten Satze der Motette »Wie Väter mit Erbarmen« tritt der Choral (»Nun lob mein Seel den Herrn« ist die Melodie)

ein. Der zweite Chor singt ihn, der erste Chor (Soloquartett) unterbricht die einzelnen Zeilen mit freien Zwischengesängen, die vorwiegend nur eine mässige Länge haben und alle sehr schön ausdruckvoll schliessen. Der dritte Satz ist eine von den beiden Chören im regelmässigen Wechsel durchgeführte Fantasie über das Thema:



Ihrem mehr anmuthigen Charakter und ihrem Umfang nach ist sie von Bach weniger als selbständiger Satz, denn als Einleitung zu dem Finale der Motette gedacht: einer Fuge über das Thema:





Dasselbe hat die Händel'sche Art des langen Ausholens uad die regelmässige Figuration, die Bach in seinen Chorfugen liebt; die Ausführung ist verhältnissmässig kurz. Am Schlusse thun sich die Soprane durch einige energische Ausrufe des Entzückens hervor.

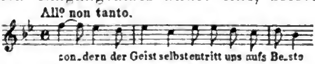
Die Motette »Komm, Jesu, komm« (Nr. 4) ist ein vocales Seitenstück zu jenen zahlreichen Cantaten Bach's, in welchem dieser Tonsetzer einer erdenmüden, nach Tod und himmlischem Leben sehnsuchtsvoll verlangenden Stimmung Ausdruck giebt. Es gehören diese Arbeiten zu den gewaltigsten Aeusserungen des Bach'schen Gemüthes, welches in seiner tiefen, edlen Melancholie eine seiner eigenthümlichsten und ergreifendsten Eigenschaften besitzt. Aehnlich dem Gang in den entsprechenden Cantaten entwickelt sich auch die Motette »Komm, Jesu, komm« vom Klagen und Sehnen zum Ausdruck einer ruhigen, die himmlischen Wonnen vorausnehmenden frommen Heiterkeit. Dieses Ende kommt hier in der Form eines leicht bewegten, von bescheidenen Coloraturen durchzogenen $^6/_8$-Tactes (»Du bist der rechte Weg«), dessen Perioden die Chöre einander in sehr regelmässigem

Wechsel nachsingen. Nur selten treten sich die Gruppen näher; erst bei dem kräftigen Schlusse zusammen. Den Durchgangspunkt zu diesem Abschluss bildet ein kurzes Sätzchen: »Komm, komm, ich will mich dir ergeben«, in welchem dem Verlangen nach Erlösung von diesem Leben in einem enthusiastischen, fast gebieterischen, trotzigen Tone Ausdruck gegeben wird. Eine Energie, die der Wildheit nahekommt, beherrscht den Geist dieses Abschnittes, die Form zeigt eine bedeutungsvolle Gedrängtheit in der Führung der Themen und Motive. Der eine Chor, welcher das einfache, fast declamirende Hauptthema durchführt, thut dies von vornherein in sogenannten Engführungen, d. h. ehe die eine Stimme ausgesungen, setzt schon die andere mit demselben Thema ein. Der zweite Chor verstärkt den Eifer, welcher die Hauptgruppe beseelt, noch durch kurze stürmische Zurufe. Die Perle dieser Motette, eine Hauptperle im musikalischen Kunstschatze überhaupt, ist der erste Satz »Komm, Jesu, komm« durch seinen Aufbau, seine Gewalt und seinen Reichthum des Ausdrucks und durch die wunderbar schöne gesangliche Natur, welche in dem vielfaltig wechselnden, immer bedeutend beseelten Leben der einzelnen Stimmen herrscht. Die Anlage dieses Satzes folgt dem alten Gesetze über Text und Themen in der Motette. Die Fülle von Geist und von Stimmung, in welcher die Themen aber erfunden sind, welche in der Fortschreitung des Satzes, in seinen kleinen und grossen Proportionen liegt, klarzulegen würde eine ganze Studie erfordern. Sie fühlt sich auch unbewusst, und wenn der Zuhörer die einzelnen Motive und Themen mit dem Texte vergleicht, wird sie leicht klar. Wie stark in Bach die Empfindung wogte, als er an diesen Meistersatz ging, wird sofort an den ersten Tacten ersichtlich. Der Uebergang aus den sogenannten Weckaccorden, mit welchen die Chöre sich anmelden und die Tonart feststellen, in die bittende Melodie ist der erste Meisterzug. Der Choral kommt am Schlusse der Motette in der verwandten Gestalt einer geistlichen Arie.

Unter den übrigen achtstimmigen Motetten zeichnet sich die als Nr. 2 in dem Breitkopf und Härtel'schen Bande enthaltene »Fürchte dich nicht« formell dadurch aus, dass sie in einem Satze ohne Unterbrechung aufgebaut ist. Diesem Umstand, welcher eine erhöhte Anstrengung für die ausführenden Kräfte verursacht, ist es zuzuschreiben, dass sie sehr selten aufgeführt wird. An geistigem Gehalt und an Eigenthümlichkeit des Ausdrucks steht sie den in erster Linie vorher genannten sehr nahe. Namentlich in der ersten Abtheilung, die einen Trostgesang einziger Art bildet. Der Ton, mit welchem man einer bangenden Seele den Zuspruch bringt, kann freundlicher und aufrichtender wohl kaum gedacht werden, als ihn hier Bach anstimmt. Dieses »Fürchte dich nicht« stellt der Furcht eitel Freude, Festigkeit und Kraft gegenüber und thut dies in Tönen, welche ebenso kindlich und herzlich als entschieden klingen und in denen sich Weichheit und Kühnheit der Empfindung wunderbar romantisch mischen. Der ganze formelle Apparat dieses Satzes ist mit einem Schwunge aufgestellt, den man nicht genug bewundern kann. Die Motive zu den neuen Textgedanken — a) »weiche nicht«, b) »ich stärke dich«, c) »ich helfe dir auch«, d) »ich erhalte dich« — sind alle verwandt, aber alle voll Eigenart, einzelne, wie »weiche nicht«, voll malischer Elemente, und sie bringen die Grundidee zu immer steigerndem Ausdruck, ziehen das Gemüth, das der Furcht entrissen werden soll, immer höher in die Kreise der Freude. Die Frische der Erfindung spricht sich auch in einzelnen formellen Zügen aus, unter denen wir die freien Nonenaccorde beiläufig hervorheben wollen. Der zweite Theil der Motette — er beginnt mit den Worten: »Ich habe dich bei deinem Namen gerufen« — ist geistig hinter das erreichte Ziel gelegt: alle Furcht verschwunden. Ein ungemein inniger Ton beherrscht diese zweite Hälfte. Der Chorsatz ist vierstimmig geworden, der Sopran singt in langen Zwischenräumen die kurzen Zeilen des Chorals (»Komm, heiliger Geist«) auf die Worte »Herr, mein Hirt«. Die übrigen drei Stimmen fugiren sehr kunstvoll mit drei

verschiedenen Themen. Die Motette »Fürchte dich nicht« ist die einzige, von welcher die Entstehungszeit sicher bekannt ist. Sie wurde zum Begräbniss des Rectors Ernesti componirt (1729).

Die Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« besteht aus vier Abtheilungen. Die erste hat die übliche Motetteneinrichtung: soviel Themen als Gedanken. Der letztern sind folgende: a) »Der Geist hilft«, b) »Wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret«. Für das erstere hat Bach ein toccatenartiges Thema gewählt, dessen rollende Sechzehntelgänge durch die Stimmen wechseln. Die Anlage weicht von der in den ersten Sätzen der übrigen achtsimmigen Motetten darin ab, dass die Chöre meistens zusammensingen und dass die beiden Themen vielfach in einander gezogen sind. Die Fortsetzung dieses kräftig schwungvollen Eingangsatzes bildet eine, sofort mit Engführungen beginnende Fuge über das Thema:



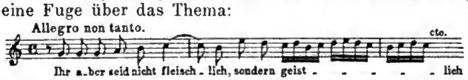
in welcher sich ein sinnendes und etwas zögerndes Pathos ausbreitet. Der Schlus nimmt malende Bezüge auf die »unaussprechlichen Seufzer« des Textes. Aus dieser ernsten und das Trübe streifenden Stimmung führt eine zweite Fuge heraus über das kräftig bestimmte Thema »Der eben die Herzen erforschet, der weiss, was des Geistes Sinn sei«. Sie ist nur vierstimmig, wird aber mit Eintritt der Worte »Denn er vertritt die Heiligen« zur Doppelfuge. Ein einfacher Choral schliesst.

Die Motette »Jesu, meine Freude« unterscheidet sich von den anderen vier in mehreren formellen Punkten. Sie ist fünfstimmig (2 Soprane), sie hat nicht weniger als 11 Sätze und diese sind in der Mehrzahl freie Variationen des Chorals. Der Eingangssatz ist nichts weiter als das bekannte Kirchenlied in Bach'scher Harmonisirung (vierstimmig). Der zweite Satz bringt die Worte: »Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind«, schlicht aber bedeutungsvoll declamirend. Mit besonderem Nachdruck wird das »Nichts«

hingestelt. Dann führt der Tenor das neue Thema



ein, welches die übrigen bald nachsingend im Sinne einer missbilligenden Betrachtung ausführen, um ihr in dem bestimmt und fest hingestellten Abschlusse: »sondern nach dem Geist« das bessere Ziel entgegenzuhalten. Der dritte Satz ist wieder der Choral in einfacher Gestalt (fünfstimmig). In der vierten Nummer begegnet uns das erste jener Soloensembles, welche eine besondere Schwierigkeit in dieser Motette bilden. Mit ihrem an sich ungewohnten und dünnen Klange haben sie inmitten der vollbesetzten Chöre eine ungünstige Stellung. Auch im Ideengehalt treten sie zurück; nur eine vollendete, ausdrucksvolle und virtuose Ausführung hilft ihnen zu ihrem Recht. Das eingänglichste dieser drei Ensemblesätzchen ist das letzte: »Gute Nacht, o Wesen«, ein Quartett, bei welchem den Choral (als cantus firmus im Alt) die übrigen Stimmen mit elegischen Contrapunkten umschweben. Ihre höchste Spitze erreicht die ausserordentlich frei und lebendig geformte Motette in den beiden Sätzen »Trotz der Gruft der Erden« und dem darauf folgenden »Ihr aber seid nicht fleischlich«. Hier führt die Glaubenskraft eine triumphirende Sprache. In dem ersten spricht eine ebenso streitbare als rührend gemüthvolle Stimmung in ursprünglichen, immer neuen Formen: der Einsatz auf dem Septimenaccord, die mächtigen Unisonostellen, der Orgelpunkt mit den sanft hinabgleitenden Oberstimmen bei »in ganz sichrer Ruh« sind lauter Wendungen, die aus erster Quelle geflossen scheinen. Der andere Satz, eine Fuge über das Thema:



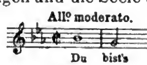
führt in rauschender Begeisterung von allen Erdengedanken hinweg. Sinnig und fein ist der Abschluss, welchen Bach dieser Hauptgruppe mit dem Andante »Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein« gegeben

hat. Ein harter abweisender Ton lag hier nahe, Bach aber wählte einen klagenden. In den Druck kamen diese fünf Motetten S. Bach's erst im Jahre 1802 durch Schicht (Leipzig, Breitkopf u. Härtel). Seine Ausgabe, die verschiednen weitern Abdrucken als Vorlage gedient hat, ist im Allgemeinen nicht ganz fehlerfrei, im besondern fügt sie den fünf ersten Bach's, noch eine sechste hinzu »Ich lasse dich nicht«, deren Autorschaft mindestens zweifelhaft ist. Neuerdings wird sie immer entschiedner dem Onkel J. Christoph Bach zugewiesen.*) Nach Styl und Geist ist sie des grossen Sebastian Bach würdig. In der Stimmung zeigt sie grosse Verwandtschaft mit »Komm, Jesu, komm«, in Melodie und Declamation die gewaltigen Züge des grossen Meisters. Ihr zweiter Satz, eine Choralfuge, hat im Fugenthema dasselbe Motiv, welches im ersten Satz von »Fürchte dich nicht« zu breiter Verwendung kommt.

Wenn wir den Begriff der Motette in dem erweiterten Sinne nehmen, welchen die Liturgie damit zeitweilig verbunden hat, so haben wir aus der Zeit nach Bach eine grössere Anzahl motettenartiger Compositionen im heutigen Concerte noch erhalten. Auch unsere Classiker sind

J. Haydn, Motetten.

mit vertreten. Joseph Haydn mit dem unbegleiteten Offertorium »Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt« und mit der Instrumentalmotette: »Des Staubes eitle Sorgen« (im Originaltext »Insanae vanae curae«). Das Offertorium gleicht in seinem milden Geist und in der frommen Führung den religiösen Chören der »Jahreszeiten«. Die Augen und die Seele der Composition bilden die zwei Töne, mit welchen eingesetzt wird:



Die grosse Wirkung der Motette »Des Staubes eitle Sorgen« beruht wesentlich mit auf dem elementaren Gegensatz von Dur und Moll, welcher in den beiden Theilen der Composition

*) Vgl. Franz Wüllner's Vorrede zu Jahrgang 39 der Bachausgabe, S. XI.

mit einer unübertrefflichen Genialität ausgenutzt ist. In dem Zusammengehen von Tonideen und Textideen und in der Einfachheit der Darstellung ist diese Composition ein Muster, eine jener wenigen Compositionen höchsten Ranges, in welchen die Kunst ohne Rest in der Natur der Sache aufzugehen scheint. Und doch ist diese Motette nichts als eine geistliche Parodie des Sturmchores aus Haydn's Oratorium: »Il ritorno di Tobia«! Ein Seitenstück zu diesem prachtvollen Werke bietet Haydn's »Schöpfung« in dem Chor »Verzweiflung, Wuth und Schrecken« mit dem Alternativ: »Und eine neue Welt«.

M. Haydn, Tenebrae.

Von Haydn's Bruder Michael ist die edel und ruhig geführte, kurze a capella-Motette »Tenebrae factae sunt« zu nennen, eine Charfreitagscomposition, welche ihren Ruhm namentlich den in Mozart'sche Schönheit getauchten Wendungen verdankt, mit welchen sie an den beiden Schlussstellen des Satzes »dum emisit« dem Schmerze Ausdruck giebt. Von Mozart selbst sind hier drei Werke anzuführen, das »Ave verum corpus« (vom Componisten Motette betitelt), das Offertorium »Misericordias domini cantabo« und die Hymne »Ob fürchterlich tobend«. Das weltbekannte »Ave verum» gehört zu Mozart's letzten Werken und trägt als solches den subjectiven Zug sanfter Wehmuth, welcher den meisten dieser Compositionen eigen ist. Das kurze Stück, zu welchem Orchesterbegleitung gehört, ist wahrscheinlich für das Frohnleichnamsfest des Sommers 1791 bestimmt gewesen und setzt in dem einfachen, liedartigen Style ein, welchen die Einlagen für diese volksthümliche Feierlichkeit in der Regel tragen. In dem kurzen Rahmen hat ihnen aber Mozart einen grossen Zug gegeben. Bei der zweiten Hälfte »esto nobis« tritt er ein. Das Offertorium »Misericordias etc.«, welches Mozart in seinem neunzehnten Jahre schrieb, ist dadurch in erster Linie eigenthümlich, dass es die zwei Seiten, von denen aus sich das Leiden des Herrn auffassen lässt, in der Musik streng und formell auf's Deutlichste auseinanderhält und diese Scheidung durch alle Variationen bis ans Ende festhält. Die Trauer

W. A. Mozart, Motetten.

klingt in dem schwermüthigen Rhythmus durch, mit welchem das »Misericordias« immer wiederkehrt, die Begeisterung und die Dankbarkeit über das Heil, welches den Menschen durch Christi Tod gewonnen ist, in den Motiven, über welche der Tonsetzer das »cantabo« durchführt. Das wichtigste unter diesen in Nachahmungen und kleineren Fugensätzen weitergebildeten Motiven ist das



Die Hymne »Ob fürchterlich tobend« wirkt durch den Gegensatz zwischen dem drohend aufgeregten Anfang und dem freundlichen Gebetston des Schlusssatzes. Der ganze Charakter der Composition hat etwas Scenisches und erscheint mehr vom Geist der Bühne als dem der Kirche erfüllt.

Beethoven, Die Himmel rühmen.

Beethoven ist in der im Concert verwendeten Litteratur der motettenartigen Composition mit der grossartig declamirten, pathetischen Hymne »Die Himmel rühmen« vertreten,

L. Cherubini, Pater noster.

Cherubini mit einem »Pater noster«, welches bis zur sechsten Bitte im Style des Mozart'schen »Ave verum« gehalten ist. Dann aber beginnt ein merkwürdig aufgeregtes Allegro, in dem die Stimmen aus leisem Stammeln in eine ungeberdige Extase übergehen. Das »Vater unser« kehrt unter den als Motetten und Offertorien in Ansehen stehenden Compositionen der Folgezeit noch häufig wieder, sowohl in seiner einfachen Bibelform, als in Paraphrasen, unter denen die Mahlmann'sche (»Du hast deine Säulen dir aufgebaut«) am häufigsten benutzt worden ist. Die zu ihrer Zeit bekanntesten Compositionen des Textes waren die von

Himmel, Fesca, Spohr.

Himmel, Fesca (a capella achtstimmig), Spohr. Aus neuerer Zeit haben wir eine stimmungsvolle und durch formelle Einfachheit gewinnende Wiedergabe (des lateinischen Textes)

Fr. Liszt.

für Männerchor durch Fr. Liszt zu verzeichnen. — Unter den Offertorien aus dem Kreise der Classiker, welche heute noch im Concert zuweilen auftauchen, ist noch des »Salve Regina« (für Solosopran

F. Schubert, Salve Regina.

und kleines Orchester) von F. Schubert als einer weichen, liebenswürdigen Composition zu gedenken.

Ein grosses Ansehen als Componist wirklicher a capella-Motetten genoss J. G. Schicht, einer der Nachfolger in Bach's Leipziger Amte. Die Zahl seiner Motetten ist erstaunlich gross, ihre Art ziemlich mannigfaltig. Ein leichter formeller Zusammenhang besteht zwischen den Motetten Bach's und denen Schicht's. Den Zeitgenossen Schicht's standen aber diese Werke besonders durch ihr intimes Verhältniss zur geistlichen Arie nahe, der sie den Kern und die Schale des Gemüthslebens entnahmen. Zu dem weichen Ton und den bequemen Formen, welche in dieser Gattung herrschten, kehrt Schicht namentlich in seinen kleineren Motetten rasch und gern zurück, nachdem er eine Weile im grösseren Style und im polyphonen Satze sich bewegt hat. Die in derartigen Abschnitten untergebrachten Fugen mit ihren langen Themen und ihrer peinlichen Regelmässigkeit galten lange als Muster. Ein anderer und ein bedeutender Künstler ist Schicht in seinen grösseren Motetten; in den Psalmen- und Choralmotetten, von welchen letzteren namentlich die beiden »Meine Lebenszeit verstreicht« und »Nach einer Prüfung kurzer Tage« wirklich volksthümlich und bis in die Nähe der heutigen Generation allgemein beliebt waren. Hier ist die Kraft und Grösse der Empfindung, Freiheit und Mannigfaltigkeit des Styls zu finden. Was aber auch sie dem Loose der Vergänglichkeit geweiht hat, ist das Entgegenkommen gegen den Geschmack der Entstehungszeit, welcher sich zuweilen in geradezu trivialen Einfällen äussert. Begegnen wir doch in der Motette »Die mit Thränen säen« einen Sopransolo mit Brummstimmen. Schicht's Schüler nahmen den Motettenstyl ihres Lehrers auf und bildeten namentlich gern seine Eigenthümlichkeiten in Klang, Satz- und Stimmbehandlung nach. So beginnt die Motette der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts nach Effecten zu suchen und sehr äusserlich zu werden. Stücke, in denen die vier Stimmen das Meeresbrausen und andre Naturerscheinungen malen wollen, in denen über den leise von Sopran, Alt und Tenor gesungenen Choral die Bässe Fanfarenmotive

J. G. Schicht, Motetten.

hinschmettern, werden sehr beliebt. Unter den Musikern, welche zu jener Zeit in der Motette eine edlere Richtung mit höherer Bildung und bedeutenderem Können vertreten,
M. Hauptmann, Salve Regina. ist mit besonderer Auszeichnung Moritz Hauptmann zu nennen, dessen »Salve Regina« den Namen des Componisten schnell und weit bekannt machte. Von seinen ausserordentlich stimmgerechten Compositionen, die der schwärmerische Geist der Frühromantik beseelte, begegnen wir im heutigen Concert am häufigsten noch dem einen oder andren seiner begleiteten Stücke, wie z. B. dem schönen, weichen fromm resignirten: »Nicht wirst meiner du vergessen«. Die Männerchöre bringen oft sein »Ehre sei Gott in der Höhe«, eine der mildesten aber einheitlichsten Compositionen des verdeutschten »Gloria«. Durch Mendelssohn, der in Rom an den Idealen der alten Vocalperiode seine Schule gemacht hatte, wurde dann der von Hauptmann betretene bessere Weg auch der allgemeine.

Der Motetten Mendelssohn's ist schon in dem Abschnitt über die Psalmencomposition gedacht worden.
F. Mendelssohn, Mitten wir. Unter seinen übrigen Motetten ist die Choralmotette »Mitten wir im Leben sind« (achtstimmig a capella) als die im Concert am häufigsten vorkommende hervorzuheben. Sie ist in 3 Strophen gegliedert, von welchen die ersten beiden in der Musik übereinstimmen und nur im Text verschieden sind. Die erste Hälfte bringt ernst und hochfeierlich den Choral. Von dem Abschnitt: »Heiliger Herr, Gott« ab geräth der Vortrag in eine leidenschaftliche Bewegung, die stellenweise jenen stürmischen, düsteren Charakter annimmt, der uns die mittelalterliche Zeit vor die Fantasie ruft, wo diese gewaltige Notker'sche Sequenz das Schlacht- und Sterbelied der trotzigen Landknechtsschaaren war. Die dritte Strophe hält den Choralton wieder durchweg ein. Von den begleiteten Mendelssohn'schen Chorwerken, welche Motettencharakter
F. Mendelssohn, Hör' mein Bitten. besitzen, ist im Concert namentlich die Hymne (für Sopran- oder Altsolo, Chor und Orgel) »Hör' mein Bitten« eingebürgert. In dem formell interessanten und äusserst

wohlklingenden Werke lebt dramatischer Geist. Neben ihr kommt noch häufig die kleine Hymne »Verleih' uns Frieden« (Text von Luther) vor, ein Werk einfachen, natürlichen Ausdrucks, in welchem sich Intrumente und Singstimmen in Innigkeit und Herzlichkeit des Gesanges zu überbieten scheinen. Die Composition, welche Mendelssohn über »Tu es Petrus« für Chor und Orchester geschrieben hat, ist ziemlich unbenutzt geblieben. Sie folgt auch stylistisch den älteren Bearbeitungen des alten berühmten Motettentextes. Unter den motettenartigen Sätzen, welche Mendelssohn für den Männerchor geschrieben hat sind nur die beiden Stücke »Beati mortui« (unbegleitet) und der feurige Vespergesang »Qui regis Israel, intende« auf dem Repertoir. Unter den Motettencomponisten, welche von der Mendelssohn'schen Schule ausgingen, ist im Concert namentlich E. F. Richter gepflegt worden.

F. Mendelssohn, Verleih' uns.

F. Mendelssohn, Motetten für Männerchor.

E. F. Richter.

Mit einer neuen und eigenartigen Leistung bereicherte R. Schumann das Gebiet in seiner für doppelten Männerchor geschriebenen Motette »Verzweifle nicht im Schmerzensthal«. Die Composition ist so wenig eigentlich kirchlich, als es der ihr zu Grunde liegende Rückert'sche Text ist, aber sie ist ein kühner Ausdruck einer vollen Empfindung, vielfach ergreifend, durchweg fesselnd. Die allgemeine Beachtung verdient sie schon um ihres Versuchs willen, in die kirchlichen Compositionen des Männerchors die Formen des grossen Styls einzuführen. Noch weniger von der Praxis beachtet als diese Motette ist eine andere verwandte Composition R. Schumann's, sein »Adventlied« für Soli, Chor und Orchester (nach Rückert's Evangelienparaphrase). Die Musik ist melodienreich und eingänglich, sie erstrebt in der die Mitte der Anlage bildenden choralartigen Episode sogar volksthümliches Wesen. Ihren Gesammteindruck schädigt hauptsächlich der Mangel an Einheit, die Zusammensetzung aus einer grossen Anzahl selbständiger Abschnitte. Die Dichtung selbst veranlasst diese Entwickelung der Musik: die im Grunde kräftige, oft kühne Composition, welche in neuerer

R. Schumann, Verzweifle nicht.

R. Schumann, Adventlied.

F. Draeseke, Adventlied. Zeit F. Draeseke über dieselbe Composition geschrieben, theilt mit der Schumann'schen diese Eigenschaft.

Für den Gebrauch der Kirchenchöre werden von den gegenwärtigen Tonsetzern viele Motetten geschrieben; auch die bedeuteren Componisten betheiligen sich an dieser Arbeit. Wenn unsere Zeit keinen eigenen Motettenstyl besitzt und die Summe der heute componirten Werke eine richtungslose Häufung geistiger Strömungen und technischer Formen, eine willkürliche Mischung von Altem und Neuem bietet, so liegt der Grund mit daran, dass das Interesse an kirchlicher Musik überhaupt geringer ist und dass der Production auf diesem Gebiete die regelnde Theilnahme einer breitern Oeffentlichkeit fehlt. Es hängt damit zusammen, dass in das Concert nur ein verschwindender Theil dieser Production übernommen worden ist.

F. Liszt. Sehen wir von einigen Kleinigkeiten F. Liszt's (— die kleine Hymne »Ave maris stella«, ein einfach frommes Stück in der Weise des alterthümlichen Kirchenliedes, ist darunter die der allgemeinsten Zustimmung sicherste —)

A. Becker. J. Brahms. R. Volkmann, Weihnachtslied. und A. Becker's ab, so bleiben nur einige Werke von R. Volkmann und von Joh. Brahms übrig. Von Ersterem ist es das Weihnachtslied »Er ist gewaltig und stark«, eine Composition für Chor und Solostimmen, welcher eine Dichtung aus dem 12. Jahrhundert zu Grunde liegt. Auch Volkmann's Musik geht alten Spuren nach. Sie lenkt in den naiven, wilde Kraft und Zartheit vereinenden, auf kleine reizende Malereien bedachten Ton ein, welcher dem deutschen geistlichen Volkslied im Mittelalter eigen war, und die episodenreiche, die Baulinie mit allerlei Nischen und Erkern durchbrechende Architektonik dieser Composition beruht höchst wahrscheinlich auf dem Studium des Orlando di Lasso. Unsere Zeit hat aber auf allen Gebieten der Kunst eine Vorliebe für diesen archaistischen Zug, wenn er geglückt ist. Beim ruhigen, stillen Studium dieser Motette, wo man bei Einzelheiten kritisch verweilen darf, kann man sich einer Reihe Bedenken nicht erwehren. Die Composition wurzelt vielfach im Intrumentalen — daher auch ihre grosse Schwie-

rigkeit — und die Entwickelung ist bunt und sprunghaft. Wenn der Gesammteindruck einer lebendigen Aufführung trotzdem ein positiver und starker ist, so verdankt sie das der grossen geistigen Kraft, welche das Ganze zusammenhält, und dem lebendigen eigenartigen Ausdruck, welcher die Mehrzahl ihrer kleinen Bilder erfüllt. In den anheimelnden, wie in den fremdartigen lebt etwas vom Kindergeist und der raschen Fantasie der frühen Jugend, welche schaurige Eindrücke ebenso schnell wieder abschüttelt, als sie dieselben aufnimmt. Der bedeutendste, durch einheitliche und erhabene Stimmung hervorragende Satz der Composition ist der dritte: »Ich habe lange, lange«, welcher Soli und Chor dramatisch zusammenwirken lässt. Das Ende des ausserordentlich malerischen zweiten Satzes: »Ein hohes Haus« bereitet ihn vor.

Brahms hat auf dem Felde der Motette anhaltend und mit bestimmten Absichten gearbeitet. Er begegnet sich mit Mendelssohn im künstlerischen Ziele in soweit, als auch ihm in der Rückkehr zu den älteren Mustern für Geist und Styl der Gattung das Heil liegt. Aber während Mendelssohn seine Vorbilder in den verwandten milderen Naturen der alten römischen und venetianischen Schule suchte, wendet sich Brahms mehr an die Meister der Kraft und Entschiedenheit, welche in der altdeutschen und niederländischen Schule die Formen zu zwingen suchten. Den meisten seiner Motetten ist ein gewisser Holzschnittcharakter, ein rauher und herber Zug eigen.

J. Brahms, Lass dich nur nichts.

Aus den älteren Motettenwerken, welche wir von J. Brahms besitzen, hat sich das Concert nur die Composition des Flemming'schen Liedes: »Lass dich nur nichts nicht dauren« (für vierstimmigen Chor und Orgel) angeeignet. Es ist wie die anderen geistlichen Compositionen, welche der früheren Periode dieses Tonsetzers angehören, ein Studienwerk im strengen Style: die Stimmen führen einen Doppelcanon durch. Es enthält aber dabei ebenfalls eine Fülle warmer Empfindung, einen eigen verschleierten Ausdruck bittender Zuversicht. Häufiger gelangen die beiden Motetten des op. 74 zur

J. Brahms, Zwei Motetten (op. 74).

Ausführung: »Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?« und »O Heiland, reiss die Himmel auf!« Die letztere ist eine Choralmotette von ähnlicher Anlage wie die im Opus 29 gegebene Composition von »Es ist das Heil uns kommen her«. Die Choralmelodie wird in vier weiteren Versen variirt. Sie erscheint nacheinander im Sopran, im Tenor und im Bass, als cantus firmus in der ursprünglichen Form; die contrapunktirenden Stimmen umsingen sie mit Motiven, welche zum Theil aus ihr selbst abgeleitet sind. Erst das Finale stellt die Grundmelodie in einer leicht erkennbaren Umbildung auf. Die Stimmung des Werkes setzt mit harter Klage ein und mildert sich von Abschnitt zu Abschnitt mehr zu einem tröstlichen und hoffnungsvollen Ton. Im Finale, beim Eintritt des »Amen«, entspringt aus ihm ganz plötzlich ein kräftig energischer Ausbruch der Glaubensfreude. — Die andere Motette des Heftes »Warum«, eine im Allgemeinen zugländlichere und moderner gehaltene Composition, hat in dem Eingangssatze ihre geistige Spitze. Die geniale Art, in welcher dieses schwermüthige fragende »Warum« declamirt ist und immer wiederkehrt, ergreift mächtig. Seit etlichen Jahren ist dieser Motettenschatz von Brahms um ein weiteres werthvolles Heft bereichert worden: die drei »Fest- und Gedenksprüche« des op. 109. In der verschleierten Sprache der Offenbarung Joh. preisen und mahnen diese Motetten unser deutsches Volk; ihre Töne sind ein dreifaches Ruhmeszeugniss für die patriotische Empfindung des Componisten, für die Kraft seiner musikalischen Seele und für die Meisterschaft, mit der er die schwierigsten Formen des gebundenen Styles beherrscht.

Der Cantate als musikalischer Satzform sind wir wiederholt begegnet. Sie hat als solche die Bedeutung eines vocalen Gegenstücks zur Suite: sie ist eine Folge von textlich zusammengehörenden und ein Ganzes bildenden Gesangstücken. Ihre Erfindung und Entwickelung verdankt sie

den Italienern, den ersten bedeutenden Abschluss dieser Entwickelung dem Carissimi, welcher in seinen Cantaten den langen Streit zwischen dem jungen begleiteten Sologesang und der alten contrapunktischen Kunst zu Ende brachte und beide Satzweisen zu friedlichem Zusammenwirken einte. Der Sologesang gab dem Bunde den Namen und führte zunächst auch die Hauptstimme. Mit dem Eintritt der Cantate in den kirchlichen Dienst glich sich aber das Verhältniss ihrer beiden Factoren allmählich aus. In den Messsätzen, in den Hymnen und Psalmen, welche wir vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts ab in der Cantatenform gehalten sahen, stehen neben der Arie und den spärlichen Recitativen sogenannte Ensembles und Chöre als ebenbürtige, sogar als bevorzugte Glieder, und selbst die Arie erschliesst sich dem vertiefenden Einfluss der polyphonen Satzweise. In Deutschland nahm die Entwickelung der kirchlichen Cantate ihren besonderen Gang. Der Unterschied zwischen der deutschen und italienischen Kirchencantate bewegt sich um Arie und Choral. Als die Cantatenform mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bei uns in die Kirche eindrang, war der Boden für die Arie noch nicht fertig. Wir hatten in unserer geistlichen Dichtung nicht die zweigliedrigen, scharf pointirten Verse, welche die Arie verlangt. Auch unsere Componisten beherrschten den musikalischen Styl dieser Kunstform erst mangelhaft. Dagegen war das evangelische Kirchenlied durch die Bestrebungen Eccard's und der Tonsetzer, welche sich um ihn gruppirten, kunstfähig und zu einem Erkennungszeichen der protestantischen Kirchenmusik geworden, welches Musiker und Laien gleichmässig liebten. So wie dies bei der ersten Bekanntschaft mit der oratorischen Passion geschah, setzte man auch in der Cantate den Choral, einfach oder höher stylisirt, an die Stelle der Arie oder liess ihn mit den Versuchen abwechseln, welche man in der Arienform anbrachte. Die meisten Cantaten, welche in Deutschland am Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, räumen dem Chorale einen breiten Platz ein.

Formell bedurfte dies Verfahren keiner weiteren Motivirung: denn die Mehrzahl dieser Cantaten hatten Gesangbuchlieder zum Texte, welche hie und da mit Bibelstellen untermischt waren. Nur selten kommt es vor, dass eine solche Gesangbuchcantate auf die Kirchenmelodie verzichtet, nach welcher das Lied ging. Einen solchen seltenen Fall bietet Buxtehude's Cantate über »Nun danket alle Gott«. In Bezug auf Ausprägung eigener Art hat diese deutsche protestantische kirchliche Cantatencomposition ihren eignen Werth. Sie enthält auch eine Summe gedankenreicher und stimmungsvoller Erfindungen.

Telemann. Besonders Telemann's Cantaten sind reich an kurzen, aber formvollendeten Meistersätzen, in welchen eine milde Poesie sich eigenartig äussert. Aber als Ganzes genommen stehen diese deutschen Kirchencantaten hinter den Cantaten zurück, in welchen die italienischen Tonsetzer derselben Zeit ihre Kirchenhymnen und andere liturgische Texte formten. Mit ihnen verglichen, ergeben sie den Eindruck, dass ein reicherer Vorrath von Stoff und Idee noch mit der Form ringt: Eine Kette von Chören, Recitativen, Chorälen und Sologesängen, welche unter einander ein disparates Gliederverhältniss bilden: Wiederholungen, wo der Ideengang Weiterentwickelung verlangt, Anfänge ohne Abschluss, musikalischer Volkston und Kunstton durch einander geworfen. Es giebt Kirchencantaten, welche sich über diese Stufe erheben, und Tonsetzer, welche den Weg zu höheren Leistungen wenigstens bei einzelnen Punkten betreten. Als ein

D. Buxtehude. solcher Componist ist D. Buxtehude zu bemerken, dessen Kirchencantaten, abgesehen von bedeutenden Merkmalen künstlerischer Individualität, ein ziemlich grosses Maass formeller Vollendung besitzen. Sie sind so abgerundet, wie die Italiener ihre Cantaten, Hymnen und Cantatenpsalmen abzurunden pflegen: durch Zurückgreifen des Schlusses auf den ersten Satz. Sie zeigen in den meisten Chören weitere Verhältnisse, und sie rücken in diese auch den Choral ein, welcher von den Chorstimmen oder von den Solosängern in den erwei-

terten Formen der Choralfantasie und der Choralvariationen gesungen wird, wie sie in der Orgelcomposition ausgebildet waren. Die Instrumentalmusik hat zu verschiedenen Malen in der Geschichte der Tonkunst der Vocalmusik Hülfe geleistet und tausendfältig das zurückgezahlt, was sie in der Kinderzeit von jener empfangen. Die selbständigen Instrumentalsätze, welche als Einleitungen oder als Zwischennummern in den Cantaten der Telemann und Buxtehude vorkommen, zeigen das venetianische Muster Gabrieli's.

Derjenige Tonsetzer, welcher die deutsche Kirchencantate über Buxtehude hinausführte und ihre Umwandlung aus blos eigenartigen zu eigenartigen und fertigen Kunstgebilden vollzog, war Joh. Sebastian Bach. J. S. Bach. Er ist der Hauptvertreter dieser Gattung geworden und er vertritt sie im heutigen Musikleben so gut wie allein. Die Zeit hatte in Neumeister und den Männern, welche sich ihm anschlossen, inzwischen die lange vermissten Dichter bescheert. Bach gab der deutschen Kirchencantate die Arie, er hob ihre Sologesänge und Recitative auf einen Punkt, welcher mit den entsprechenden Formen der italienischen Kunst den Vergleich wohl aushielt, er stattete sie mit Chören aus, welchen in den Werken Jener wenig zur Seite gesetzt werden kann. Er machte die deutsche Kirchencantate in den Theilen, welche ihr mit der älteren Schwester gemeinsam waren, mehr als ebenbürtig, und das ihr eigene Element, das Choralelement, bildete er zu einem Lebenselement aus, welches den ganzen Organismus der deutschen Kirchencantate leuchtend durchdrang. Bach hat auch Kirchencantaten oder wenigstens Cantaten mit geistlich kirchlichem Text geschrieben, in welchen der Choral nicht vorkommt, und welche doch hinter den anderen nicht zurücktreten. Das historische Verdienst, welches Bach sich um die formelle Vollendung der Kirchencantate erworben, ist gross und greift auch in den Geist der Kunstwerke hinein. Aber es bestimmt ihren Werth nicht. Auch in einer geringeren Form niedergelegt, würde die Fülle der geistigen Persön-

lichkeit, aus welcher die Musik dieser Kirchencantaten geflossen ist, ihre bezwingende Macht äussern, wie auf der anderen Seite die Bewunderung dieser Werke die Schranken der Confessionen längst durchbrochen hat. Seit der Leipziger Thomascantor Müller diese Cantaten wieder aus dem Archive hervorsuchte, Rochlitz dieses Ereigniss begeistert verkündete und Marx die erste kleine Folge in den Druck gab, ist der Ruhm dieser Werke hundertmal beredt angestimmt worden. Oft ist es gesagt: wer diese Cantaten nicht kennt, dem entgeht einer der schönsten und eigensten Abschnitte deutscher Kunst. Das Gesammtbild Bach's entbehrt ohne diese Cantaten einige wesentliche Züge. Sie sind die Raritätenkammer, in welcher seine gestaltende Hand ihre feinsten Griffe übte. Von den Passionen und Messen aus ahnt man doch noch nicht die Wunderdinge formeller Bildung, an denen nur wenige dieser Cantaten ganz leer ausgehen. Namentlich ist Jedermann überrascht über die coloristischen Mittel, welche Bach in diesen Werken entfaltet, über die feinen und fesselnden Farbenmischungen, welche er für viele seiner Cantatenarien erdacht und ausgeführt hat. Wer voll Bewunderung über die Fruchtbarkeit, welche unsere neueste Musikperiode auf diesem Specialgebiete entwickelt, zum ersten Male die ganz eigenartigen und charakteristischen Orchesterbilder vor sich sieht, welche Bach z. B. der Arie »Wie zittern und schwanken« in der Cantate: »Herr, gehe nicht ins Gericht« und dem Altrecitativ in der »Trauerode« beigegeben hat, wird geneigt sein, in den Ausruf jenes Enthusiasten mit einzustimmen: »Es giebt nichts Neues, was nicht Bach schon gebracht hat«. Und sehr Vieles, darf man hinzufügen, was Bach in den Cantaten bringt, hat noch Keiner wieder gebracht. In geistiger Beziehung entrollen die Cantaten einen eigenthümlichen Zug der Bach'schen Natur zu grosser, zu halbschauerlicher Deutlichkeit. Dies ist die Sehnsucht nach Sterben, Tod und Leben bei dem Herrn. Dieses Thema schlägt er in seinen Cantaten häufiger an als irgend ein andres. Als Kraftnatur kennen wir ihn in

allen Situationen, gross und grandios ist auch seine Freude und Heiterkeit. Aber niemals, glauben wir, arbeitet seine Empfindung und seine Kunst mit vollerer Energie und Hingabe, als wenn seine Texte der Erdenmüdigkeit, der Sehnsucht nach dem letzten Stündlein Ausdruck geben. Die Inbrunst, welche sich dann in immer andern Registern, in zarten und stürmischen Regungen äussert, hat etwas Dämonisches.

Das Ziel, welches der Gründung des Leipziger Bach-Vereins, — nicht zu verwechseln mit der Bach-Gesellschaft — zu Grunde lag: ausschliesslich der Aufführung dieser Cantaten zu leben, ist eins des besten Strebens werth. Jeder grösseren Stadt wäre ein Verein zu wünschen, welcher die praktische Bekanntmachung dieser Cantaten zu seiner einzigen, besonderen Aufgabe machte. Denn die Summe von Kunst, welche in diesen Werken niedergelegt wurde, ist quantitativ und qualitativ zu gross. als dass ihr die Chorvereine nebenbei gerecht werden könnten. Immerhin bleiben aber die Verdienste, welche sich einzelne dieser Institute seither um die systematische Pflege der Bach'schen Kirchencantaten erworben haben, hoch anzuerkennen. Es sei hier speciell der Breslauer Singakademie gedacht, welche in der Zeit, wo diese Werke neu und fremd waren, mit besonderer Consequenz für dieselben eintrat. Kein zweiter Chorverein hat so viele Bach'sche Cantaten zur Aufführung gebracht als dieses Institut unter Mosewius. Seiner Begeisterung für diesen Kunstzweig hat dieser eifrige Mann in einem besonderen Werke*) Ausdruck gegeben, welches seiner Zeit sehr anregend gewirkt hat. Mit einer heute fast unbegreiflichen, in der Zeit des Meisters und speciell in der Kirchencantate keineswegs vereinzelt dastehenden Fruchtbarkeit hat Bach das Gebiet bearbeitet. Er hinterliess fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und

*) »J. S. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen«, Berlin 1895.

Festtage, wie Spitta berechnet, eine Summe von 295 Cantaten.

Nur ein sehr geringer Bruchtheil dieser Leistung ist bis heute im Concert Allgemeingut der musikalischen Welt geworden. Die zu ihm gehörigen Stücke mögen hier nach der Reihenfolge ihrer Entstehung kurz vorgeführt sein.

S. Bach, Gottes Zeit (Actus tragicus).

Eine der populärsten und bekanntesten der Cantaten Bach's »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« ist zugleich eine der ersten Arbeiten Bach's auf diesem Gebiete. Er schrieb sie in seinem 26. Jahre zu Weimar für die Beisetzung eines angesehenen Bürgers. Das war der »Actus tragicus«, von welchem sie ihren Nebentitel und für welchen sie die sanften, weichen Klageweisen ihrer Instrumentaleinleitung (Sonata benannt) hat. Der Text, mit einer dichterischen Umschreibung des Bibelspruchs »Im Herren leben wir, im Herren sterben wir« beginnend, geht darauf aus uns Schritt vor Schritt das Drama des Todes vorzuführen: Es nahen die Sterbegedanken, wir hören die Botschaft des Todesengels. Bald aber löst ihn die Stimme des Herrn und Heilands ab, die Stimme Jesu Christi, der dem Tod seinen Schrecken genommen und ihn zum Eingang ins himmlische Paradies gemacht hat. Den Bibelspruch des Eingangs hat Bach in einem Chor von allgemein feierlichem Charakter componirt. Mendelssohn sagt mit Recht von dieser Nummer, dass sie auch von einem anderen Componisten herrühren könnte. Nur das Adagio, welches von den Worten ab: »In ihm sterben wir« beginnt, hat Sätze, welche wir für Bach beanspruchen möchten. Die drei letzten tiefen gedeckten Noten »wenn er will« hätte schwerlich ein Zweiter gefunden. Die Sterbegedanken kommen in einem Tenorsolo »Ach Herr, lehre uns bedenken«, zu welchem die Flöte eine nachdenkliche Melodie spielt, welche wie ein Verhängniss nicht vom Platze weichen will. Immer kehrt sie wieder und bildet musikalisch den Hauptträger der Nummer. Die Botschaft vom Tode »Bestelle dein Haus« tragen die Bässe in einem rauhen, gewaltthätigen Tone vor. Sie

entlockt dem Chore in dem Satze »Es ist der alte Bund« eine ernste Klage, deren resignationsvoller Charakter ausser in der Melodik des Fugenthemas noch besonders nachdrücklich durch die tiefe Lage zum Ausdruck kommt, in welcher Bass, Alt und Tenor einsetzen. Es klingen die Stimmen in einem Register, welches Grauen erregt. Die Soprane bringen mit dem freudig aufheiternden Gegenthema »Ja, komm', Herr Jesu Christ« die Wendung. Der neue Bund tritt mit dem von den Instrumenten angespielten Choral »Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt« dem alten entgegen. Am Schlusse der Nummer erhebt sich im Orchester eine mysteriös flatternde Figur, welche auch zu dem nun folgenden Duett zwischen der abgeschiedenen Seele und dem Herrn selbst einen nicht unwichtigen Theil des motivischen Materials beiträgt. Hat Bach an das Bild von der hinabschwebenden Taube gedacht? Dieses Duett gehört unter die in der protestantischen Kirchenmusik, auch in Bach's Cantaten speciell, reich vertretene Gattung der geistlichen Dialoge zwischen der »gläubigen Seele« und dem »Bräutigam«. Der freundlich zusprechende Ton des letzteren (Bass) »Heute wirst du mit mir« verscheucht die letzten Sorgen um den Tod. In Choraltönen versichert die Altstimme »der Tod ist mein Schlaf worden«. Der Chor steigert diesen Gedanken, ebenfalls an das Kirchenlied anknüpfend, zum Preis und Lob, zuletzt in Fugen jubelnd.

S. Bach, Ich hatte viel Bekümmerniss.

Die Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«, gleichfalls eine der durch die Marx'sche Ausgabe bekannt gewordenen, ist für den dritten Trinitatissonntag im Jahre 1714 zu Weimar geschrieben. Da ihr Text aber an diesen Tag nicht weiter anknüpft, schrieb Bach selbst über das Werk »per ogni tempore«. Es ist möglich, dass es Bach ebenfalls zu gelegentlicher Verwendung als Begräbnissmusik, von welcher in jener Zeit noch viel gebraucht wurde, bestimmt hatte. Das Thema, mit welchem er die Worte »Ich hatte viel Bekümmerniss« wiedergiebt, wird unter dieser Voraussetzung erst ganz verständlich. Es entspricht mit seinem halb marschartigen Rhythmus

durchaus nicht dem Tone, welcher für solche Worte der nächstliegende war. Es hat aber in dieser Form die entschiedenste Aehnlichkeit mit Grab- und Trauerliedern, wie sie die Currenden in jener Zeit und noch später sangen. Auch der Gedankengang im Texte in unserer Cantate ist dem »Actus tragicus« sehr verwandt: Kurz wird er im ersten Chor in den Satz zusammengefasst: »Ich hatte viel Bekümmerniss — aber deine Tröstungen erquicken meine Seele«. Bach hat — nach Vorausschickung einer von fliessender Klage und grosser Erregung (Trugschlüsse, Fermaten) erfüllten Sinfonie — dieses Thema in einem grossen Eingangschore componirt, der den Gegensatz im Texte aufs schärfte ausprägt. Das »Aber« steht im bedeutungsvollen Adagio, von Pausen umgeben, ganz allein. Dann rollt die Erquickung, die der Trost des Herrn bringt, in einem feurigen Vivace, auf gesungenen Orgelmotiven, wie eine gewaltige Fluth herein. Ihre Segnungen werden erst zuletzt in einem kurzen Andante ruhig, aber nicht ohne dass Freudentöne hell herausschlagen, betrachtet. Es beginnt nun der Weg wieder von vorn: das Thema des Textes wird musikalisch ausgelegt. Die Bekümmernisse werden in zwei Arien geschildert, welche zu den schönsten gehören, die wir von Bach besitzen. Noch höher als die erste (Sopran) steht die zweite (Tenor) mit dem wunderbar ausdrucksvollen Recitativo accompagnato: »Wie hast du dich, mein Gott« und der malerischen, merkwürdig reibenden und stechenden Begleitung des eigentlichen Ariensatzes: (»Bäche von gesalzenen Zähren«). In der Mitte geht der letztere einmal aus schmerzlichem Sinnen in eine wilde Erregtheit über. Der Schlusschor des ersten Theils stellt diesem zerknirschten Seelenzustand Hoffnung und Aussicht auf Heilung gegenüber. Die wunderbar fein eingeführten Worte »Harre auf Gott« bilden den Kernpunkt dieses ausserordentlich reich und lebendig entwickelten Satzes. Die ganz frappant declamirte Stelle »in mir« ist fast identisch mit dem »wenn er will« im »Actus tragicus«. Der Schlussabschnitt dieses Chores greift sichtlich auf Stimmung und Rhythmus des

Eingangssatzes zurück. Der zweite Theil der nummernreichen Cantate schildert die Erquickung des geängsteten Gemüths durch die Hülfe des Herrn. Es ist wieder ein Dialog (Sopran und Bass), der ihn beginnt. Der zweite Satz desselben »Komm', mein Jesu, und erquicke« ist für die Kirche etwas zu zärtlich und süss, eins der wenigen Beispiele, mit denen man die falsche Ansicht von dem Pietismus Bach's allenfalls belegen könnte. Auch die Tenorarie fällt im Ausdruck der wiederkehrenden Freude in einen weltlichen Ton, welcher dem späteren Bach nicht untergelaufen sein würde. Ganz gross sind aber die Chöre dieses zweiten Theils, der erste »Sei nun wieder zufrieden« auch bezüglich der Form: Choral mit Fuge. Der Choral, welcher von Stimme zu Stimme wandert, ist: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. Der Schlusschor des Werkes hat Händel'schen Charakter. Der melodische Zuschnitt des Fugenthemas »Lob und Ehr' und Preis« kommt in späteren Werken Bach's nur selten wieder; am nächsten unter den bekannten Cantatensätzen steht ihm das berühmte Thema des gewaltigen Cantatentorso: »Nun ist das Heil und die Kraft«.

S. Bach, Ein' feste Burg.

Die Cantate »Ein' feste Burg« ist unter den im Concerte eingebürgerten die erste, in welcher der Choral mehrere Sätze durchzieht. In der heute bekannten Fassung ist das Werk erst 1739 vollendet worden. Dem ersten Entwurf vom Jahre 1717, in welchem sie als Cantate »Alles, was von Gott geboren« zum Sonntag Oculi bestimmt war, fehlten zwei Hauptstücke, die Chöre Nr. 1 und 5. Beide sind Choralbearbeitungen, der erste eine solche grössten Styls. Die vier Stimmen führen die melodisch variirten Zeilen des Liedes in Fugenform durch. Auf die Singstimmen thürmt der kühne Bauherr noch einen Canon zwischen Oboen und Orchesterbässen. Schmetternde Trompetenfanfaren, welche leider nur selten originalgetreu zur Ausführung kommen, bilden die glänzenden Spitzen dieser gewaltigen gothischen Musikburg. In dem anderen dieser zugesetzten Chöre, der Nr. 5, singen die sämmtlichen Stimmen den Choral einfach, aber in einem

wuchtigen Unisono. Das Orchester, thematisch von der ersten Strophe ausgehend, breitet eine Fluth von Kraft und Trotz darüber aus, deren Wirkung elementar ist. Die Nr. 2, ein Duett zwischen Sopran und Bass, bereitet den stürmischen Charakter dieser einem Abschnitt aus der Völkerwanderung gleichenden Scene vor. Besonders beachtenswerth sind in diesem Duett die im Stolze aufpochenden Motive der Violinen. Von den duettirenden Singstimmen, welche am besten chorweise besetzt werden, bringt der Sopran den Choral. Die Bässe umkleiden den Choral mit einem Triumphgesang, dessen Accente wie eherne Keile fallen, dessen begeisterte Figuren der menschlichen Athemkraft fast spotten. Den beiden noch übrigen Sologesängen der Cantate gehen recitativartige Einleitungen voraus, deren Schlüsse ausserordentlich schön in den Gesang überleiten. Der letzte dieser Sologesänge, das Duett: »Wie selig sind doch die« (Alt und Tenor) ist eine von Bach's einfachsten und zugleich innigsten Arbeiten dieser Gattung.

Bekanntlich war Bach's Leipziger Zeit die ergiebigste für seine Bestellung der Kirchencantate. Das erste Werk, welches uns aus dieser Periode im Concert begegnet, ist die Ostercantate vom Jahre 1724 »Christ lag in Todesbanden«. Sie entspricht keinem der Haupttypen der Kirchencantate, welche Bach während seines Cantorats ausbildete, und ist als ein Versuch für sich zu betrachten, als ein Versuch, in welchem Bach ein Bild von der Entwickelung gab, welche die deutsche Kirchencantate, in ihrer Eigenart gelassen, hätte nehmen können. Alle italienischen Elemente fehlen diesem Werke: nirgends Arie oder Recitativ. Die Cantate ist durchaus in allen ihren sieben Nummern auf den Choral gestellt. Das uralte Osterlied kehrt in sieben, der Art nach ganz verschiedenen, Bearbeitungsformen wieder und in diese Bearbeitung sind absichtlich vielerlei alterthümliche Elemente auch in der Instrumentirung eingewoben. Einzelne knüpfen — wie Spitta mittheilt — direct an eine Cantate von Kuhnau, Bach's Amtsvorgänger, an. Beim ersten Hören etwas einförmig und keine von den leichten, ergreift diese

J. S. Bach, Christ lag in Todesbanden.

Cantate beim Eindringen, eben wegen ihrer Einheitlichkeit ganz besonders. Die Kunst, welche demselben Grundstamm immer neue Ideen abgewinnt, scheint unerschöpflich.

Erst in neuerer Zeit begegnen wir zuweilen einer in demselben Jahre aufgeführten aber noch in Cöthen componirten Cantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn«. **J. S. Bach, Du wahrer Gott.** Der Choral, welcher ihr zu Grunde liegt, ist — zuerst mit dem Tenorrecitativ einsetzend —: »Christe, du Lamm Gottes«; der schönste Satz der Cantate das Adagio mit den herrlichen Zwischenspielen, welches nach dem Chore »Aller Augen warten auf dich« beginnt. Die Dichtung knüpft an das Evangelium vom Sonntage Estomihi an, in welchem erzählt wird, wie ein Blinder am Wege durch den nach Jerusalem ziehenden Heiland das Augenlicht wieder erhält.

Von einer grossen Reihe Bach'scher Cantaten lässt sich nur die Periode der Entstehung, nicht aber das genaue Jahr bestimmen. Von den bekannteren gehören **J. S. Bach, Herr gehe nicht; Halt im Gedächtniss; Es ist dir gesagt.** ausser der oben erwähnten »Herr gehe nicht ins Gericht« hierher: »Halt im Gedächtniss Jesum Christ«, »Es ist dir gesagt« und »Liebster Gott, wann werd' ich sterben«. Sie fallen in den Zeitraum 1723—27. Systematisch gemeinsame Züge tragen sie nicht. Die herrlichste Partie in »Halt im Gedächtniss« ist in dem mit »Arie« überschriebenen Satze die Stelle, wo die Bässe das »Friede sei mit euch« anstimmen. Der Ort, an welchem Bach ganz dasselbe Motiv in seiner A dur-Messe anbrachte, ferner die Verwendung des Chorals »Erschienen ist der herrlich' Tag« weisen darauf hin, wie seine Fantasie bei dieser Composition mit Weihnachtsgedanken erfüllt war. In der Cantate »Es ist dir gesagt« erregt der harte feste Charakter des ersten Chores ebenso sehr unser Interesse wie seine merkwürdige Disposition. Was dem Menschen gesagt ist, erfahren wir die ganze Hälfte des Satzes hindurch nicht. Da mit einem male kommt das (von Bach eingeschobene) »nämlich« in lapidarer Form. Kein zweiter Componist hat ein Colon so in seine Rechte

eingesetzt. Die Wichtigkeit und Strenge des Gebots zu betonen ist die geniale, zunächst aber etwas befremdende Eintheilung der Musik allerdings wie nichts anderes geeignet. Der Choral der Cantate ist die Melodie »O Gott, du frommer Gott«. Unter der grossen Zahl von Cantaten, welche den Tod als Glück preisen, nimmt die Cantate »Liebster Gott« eine sehr abweichende Stellung ein. Sie hat wenig oder gar nichts von der düstern Melancholie, welche sonst überwältigend aus diesen Compositionen spricht. Ja ihre Freude über die Vereinigung mit Jesu (in der Bassarie) klingt fast zu hell uud zu profan. Dieser liebliche Grundton mag wohl damit in Verbindung stehen, dass die Cantate für den Sonntag bestimmt war, an welchem das Evangelium von dem Jüngling von Nain verlesen wurde. Ein Sterben in der Jugendzeit, Begrabenwerden im Frühling, wenn die Vögel in das Trauergeläut hineinsingen — das sind die Vorstellungen, welche namentlich den ersten Chor zu erfüllen scheinen, in welchen das von Bach oft copirte Geläute der Trauerglocken so merkwürdig hoch und lebendig, fast anmuthig und wie von Lerchenschlag begleitet, klingt. Die Cantate hat keinen eigentlichen Choral, sondern statt dessen eine in einfacher Form gehaltene geistliche Arie von der Composition des Leipziger Organisten Vetter.

J. S. Bach, Liebster Gott, wann.

J. S. Bach, Wer nur den lieben Gott.

In das Jahr 1728 gehört die Cantate »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, welcher das bekannte Gedicht und die dazugehörige Melodie von G. Neumark zu Grunde liegen. Wenn allgemein bekannt, wird diese Composition wahrscheinlich unter der Zahl der populären Kirchencantaten Bach's einen der ersten Plätze einnehmen. Ihr Text, eine von Picander zugerichtete milde Geduldspredigt, ist allgemein zugänglich, ihre Musik, im Grundwesen mehr sinnig als gewaltig, sagt dem modernen Geschmack namentlich durch die grosse Freiheit des Ausdrucks zu. Die Cantate hat formell mit der oben erwähnten »Christ lag« eine gewisse Verwandtschaft, insofern als sie ebenfalls für alle Nummern den

Choral benutzt. Aber während jene ihre Formen streng durchbildet, treibt hier Bach mit denselben ein anmuthig fantastisches Spiel, nimmt bald ganze Theile, bald nur kleine Anklänge aus seinem cantus firmus, führt eine Strecke genau durch, schlägt dann wieder ganz überraschende recitativische Wege ein: kurz der Componist bewegt sich in dieser Cantate wie in einer leichtgefügten, geistreichen Improvisation, in einer Freiheit von Form und Ausdruck, dass man zuweilen eher an Philipp Emanuel als an Sebastian Bach denken möchte. Der weitest angelegte Satz ist der erste Chor. Seine Maasse schweifen aus. Schön ist die Doppelwirkung des Chorals in ihm, der zum Gerüst und gleichzeitig zur Arabeske benutzt wird.

Aus dem Jahre 1735 begegnen wir in unsern Concertaufführungen zwei Cantaten: »Wer da glaubet und getauft wird« und »Wir danken dir«. Jene feiert in lauter hellen Farben die Segnungen des Glaubens. Wunderschön verbindet der erste Chor die Schilderung des Friedens und der Weihe im Herzen des Gläubigen und der begeisterten Kraft, die ihm vom göttlichen Worte zuströmt. In mehr fliessender und im Schwunge um sich greifender Form durchlebt das letztere Element auch die Bassarie: »Der Glaube schafft der Seele Flügel«, eines der schönsten Stücke der Gattung. In den Choralsätzen handelt es sich um die Melodie »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. Die andere jener beiden Cantaten »Wir danken dir« ist eine der vielen Rathswahlcantaten, zu deren Composition Bach durch seine Amtspflichten als städtischer Musikdirector verbunden war. Auch seine zweite nachweisbare Cantate, die einzige, welche zu des Componisten Lebzeiten in Druck kam, die Mühlhauser Cantate »Gott ist mein König«, ist eine Rathswechselcantate. Als echte Festmusik steht die Leipziger Cantate »Wir danken dir« in D dur. Den ersten Satz muss man sich zum Einzug der Rathsherrn gespielt denken. Er ist ein Orgelconcert mit Orchester: Motive, welche uns aus der bekannten Dmoll-Toccata geläufig sind, tragen die musikalische Idee. Der erste Chor »Wir danken dir« ist

J. S. Bach, Wer da glaubet; Wir danken dir.

über dasselbe altliturgische Thema aufgebaut, welches in der Hmoll-Messe dem Chore »Gratias agimus« zu Grunde liegt. Einen drastischen Effect, wie sich ihn Bach selten erlaubt, zeigt der Schluss des ersten Recitativs, indem der Chor plötzlich mit »Amen« einfällt.

J. S. Bach, Ich habe genug; Schlage doch (Solocantaten).

Aus derselben Zeit wie diese Chorcantaten begegnen uns zwei Solocantaten: die eine für Bass: »Ich habe genug«, die andere für Alt: »Schlage doch, gewünschte Stunde«. Die Gattung der Solocantate, von Bach ziemlich fleissig gepflegt, kam mehr den Zwecken häuslicher Andacht zu Gute als dem kirchlichen Dienst. Alle die hierhin gehörigen Werke sind Meisterstücke des melodischen Ausdrucks. Die Cantate »Ich habe genug« verräth namentlich in ihrem zweiten Satze die Nähe der Matthäuspassion. Zu der Spielerei mit den Glöckchenschlägen, welche in der Altarie — die wohl nur ein Fragment einer mehrsätzigen Cantate ist — die Singstimme begleiten, mag Bach durch irgend ein Orgelwerk veranlasst worden sein, welches wohl eben mit einem Glockenspiel — einem beliebten Präsent musikalischer Kirchenfreunde in jener Zeit — ausgestattet worden war. Bach hat dem kindlichen Effecte eine poetische Seite abzugewinnen verstanden.

Aus Bach's letzter Periode, welche wir von der Mitte der dreissiger Jahre ab rechnen dürfen, zählen nur wenige Cantaten zu den heute bekannteren. Die erste ist die Choralcantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid«, ein schwermüthiges Werk, welches sich nur am Schluss ein wenig aufhellt. Bezeichnender Weise hat sich in ihm Bach der Chromatik in der Melodiebildung sehr nachdrücklich bedient. Die Hauptnoten in dem durchfugirten Thema des ersten Chors (Choral im Bass) bilden ein Stück der chromatischen Scala. Geradezu ans Quälerische streift die Stimmung in der anderen chromatischen Nummer der Cantate, in der schweren Bassarie »Empfind ich Höllenangst etc.« Die zweite ist die in das Jahr 1736 fallende Cantate »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden«. Der Text dieser

J. S. Bach, Ach Gott, wie manches.

J. S. Bach, Bleibe bei uns.

Composition knüpft an das Evangelium von den Jüngern an, welche auf dem Wege nach Emmaus dem auferstandenen Heiland begegnen. Die Musik gehört unter das Schönste, was wir von Bach'scher Kunst besitzen. Ein tiefer milder Geist tritt in diesem Werke in besonderer Klarheit und in einer gewissen patriarchalischen Hoheit hervor. Alles in wärmster Empfindung ohne Leidenschaft, in bildlicher Anschaulichkeit ohne jede Aeusserlichkeit. Das Hauptstück ist der erste Chor, aus dem in Anfang etwas von den Weisen erklingt, welche in den beiden grossen Passionen die Grablegung Christi begleiten. Ein frommer, liebevoller, herzlicher Ton spricht aus den lebendigen Zureden der Jünger; in ihrem Klang und in ihrer Bewegung liegt überdies etwas von dem Charakter der Abendstunde. Dramatisch ist das Bild weiter geführt, wie sie mit ihren Bitten beginnen einzudringen, zu eifern und fast zu drohen. Und dann klingt aus dem bewegt gewordenen Satz das »Bleibe« in langen Noten bald aus dieser, bald aus jener Stimme, wie ein Hilf- und Mahnruf in der Finsterniss.

Die Cantaten dieser letzten Periode verbindet ein gemeinsamer Zug in der Behandluug des Chorals, den Bach in seiner Originalform so deutlich als möglich sprechen lassen möchte. Was diese beeinträchtigen kann, vermeidet er. Das sprechendste Beispiel für dieses Bestreben bietet die Cantate »Ach wie flüchtig« in ihrem ersten Satz. Wie aus Stein gebildet tritt uns hier die Kirchenmelodie aus dem Munde des Soprans entgegen. Die übrigen Stimmen kreuzen sie nicht, sie fugiren nicht, sondern declamiren: der Charakter ihrer Motive spiegelt die stete Klage der Hauptstimme verkleinert und vervielfältigt wieder. Obwohl an sich von grosser malerischer Kraft, stimmen doch die übrigen Sätze der Cantate nicht mit dem strengen Ton des Eingangs überein.

J. S. Bach, Ach wie flüchtig.

Zwei seiner Cantatenwerke hat Bach Oratorien benannt: die Himmelfahrtscantate »Lobet Gott in seinen Reichen« und den »Cyclus von Weihnachtscantaten«, welcher mit »Jauchzet, frohlockt« beginnt. Mit einem

dritten Oratorium Bach's, dem Osteroratorium, hat es eine andere Bewandniss. Es gehört zu einer ähnlichen, wirklich dramatischen Formengruppe, wie sie früher in den Auferstehungshistorien der Scandellus, Bessler, Schütz und anderer Tonsetzer des siebzehnten Jahrhunderts, oder in den Dialogen Hammerschmidt's vertreten ist. Die Oratorien zur Himmelfahrt und zu Weihnachten sind aber Cantaten, welche sich von den übrigen Kirchencantaten formell nur im Recitativtext unterscheiden. Dort ausschliesslich betrachtender und lyrischer Natur, nimmt er in diesen sogenannten Oratorien erzählende Elemente in sich auf.

S. S. Bach. Weihnachtsoratorium.

Das Weihnachtsoratorium (i. J. 1734 geschrieben und seit Bach's Tode zum ersten Male wieder i. J. 1844 durch Mosewius aufgeführt) besteht aus sechs Cantaten: je eine für den ersten, zweiten, dritten Weihnachtsfeiertag, für Neujahr, für Sonntag nach Neujahr und für das Hoheneujahrsfest. Der Versuch, diese sechs Cantaten als Ganzes zur Aufführung zu bringen, ist gemacht worden. Wenn er ein befriedigendes Resultat nicht gehabt hat, so liegt dies darin, dass die Disposition der Theile des Weihnachtsoratoriums eine zu gleichmässige ist und dass dem Texte selbst alle Bedingungen des dramatischen Aufbaues fehlen. In den Passionen ist dieser dramatische Aufbau vorhanden: sie entwickeln eine Katastrophe, deren Endpunkt, der Tod des Herrn, den Schluss der Werke bildet. In dem Weihnachtsoratorium aber steht der wichtigste Theil der Geschichte am Anfang: was nach der zweiten Cantate noch kommt, ist dramatisch nur nebensächlich und dient nur dazu, die Empfindung der Weihnachtsfreude zu immer neuem Ausklang zu bringen. Eine in neuerer Zeit veranstaltete (eingerichtete) Ausgabe des Weihnachtsoratoriums hat sich in Berücksichtigung dieser Umstände darauf beschränkt, nur die erste und zweite Cantate zu bringen. Musikalisch ist das Weihnachtsoratorium durch einen grossen Reichthum köstlicher, eingänglicher Melodien in den Sologesängen ausgezeichnet. Auf das Alt- und das Basssolo entfällt davon der Haupttheil. Ein volksthümlicher Ton

ist auch in den meisten Chören durchgeführt, ihre Form und ihr Charakter ist durchschnittlich einfach und leicht zu verstehen. Dringt doch Weihnachten in das bürgerliche Leben tiefer ein als irgend ein anderes Fest der christlichen Kirche. Von diesem Gesichtspunkte aus trug Bach kein Bedenken in sein Weihnachtsoratorium eine grössere Anzahl von Sätzen aus weltlichen Gelegenheitscantaten seiner Feder herüberzunehmen. Es sind nicht weniger als sechzehn Nummern. Manches in der musikalischen Disposition nimmt sinnigen Bezug auf volksthümliche Weihnachtsbräuche, welche zur Zeit, da das Werk entstand, noch den lebendigen Zusammenhang mit den alten Krippenspielen, die ja in den katholischen Landen heute noch existiren, bildeten. Selbstverständlich sind die bekannten Weihnachtschoräle in dem Oratorium an hervorragende Stellen gesetzt und theilweise mit aller Poesie der Bach'schen Kunst geziert worden. Der Choral »Vom Himmel hoch« nimmt unter ihnen einen bevorzugten Platz ein. Es ist aber bei Bach's tiefsinniger Auffassung des christlichen Festlebens sehr natürlich, dass auch »O Haupt voll Blut und Wunden« in die Weihnachtsstimmung seine Schatten hineinwirft.

Mit Ausnahme der zweiten Cantate sind alle Theile durch grosse Chöre eingeleitet, deren Form auf die dreitheilige italienische Arie zurückgeht. Freude und Dank ist der geistige Inhalt dieser Chorbilder, in der Mitte bringt Bach einen sanften Schatten an, um die Hauptidee zu heben. Der Eingangschor der ersten Cantate »Jauchzet, frohlocket« mit seinem Trompetengeschmetter und dem Paukenallarm ist als ein Beispiel volksfestlichen Anklangs in kirchlicher Musik schon früher erwähnt worden. Die Motive seines ersten Theils stehen zu einander im Verhältniss der Steigerung und Vertiefung. Allgemeines Jauchzen und Freudenrufen hat die Massen erfasst. Dann kommen erst die Gedanken und die Betrachtungen. Der zweite Theil geht in den ruhigen Ton frommer Andacht über. Mit den Worten »Dienet dem Höchsten« setzt er nach der Fermate ein. Die bedeutendste

unter den übrigen Nummern der ersten Cantate ist das Duett: »Er ist auf Erden kommen arm«, eine höchst geistreiche, geniale Verschmelzung von Lied, Recitativ und Choral (»Gelobet seist du, Jesu Christ«). Das Tonbild ist scenisch gedacht und entwickelt. In gedämpfterer Farbe kehrt in den Ritornellen des Schlusschorals noch einmal der Trompetenklang wieder, welcher den Eingang der Cantate so scharf belebte.

In der zweiten Cantate zeichnen sich die Recitative des Engels und des Basses durch den Ausdruck stillseliger Empfindung aus. Die Hauptstücke dieses Theils sind aber die wunderbare, romantische, ruhig schwärmerische Pastoralsinfonie, welche die Cantate eröffnet, die Schlummerarie des Altes, ein idealisirtes Wiegenlied, und der die Cantate schliessende Gesang der Engel, der Chor: »Ehre sei Gott«. Namentlich der Einsatz des »Friede auf Erden« im letzteren gehört zu den tiefsinnigsten Eingebungen Bach's. Die übrigen madrigalischen Chöre des Oratoriums haben mit Ausnahme des feurigen Eröffnungschores zum fünften Theil »Ehre sei dir, Gott, gesungen« nur wenig von dem Wesen und der Grösse des Bach'schen Chorstyls. Dagegen sind die dramatischen Chöre der Hirten und der Weisen aus dem Morgenlande ausgezeichnete Charakterstücke. Von den guten Arien der letzten Theile des Oratoriums entfällt auch eine auf den Tenor; es ist die Nummer: »So möget ihr stolzen Feinde« der sechsten Cantate. Die Sätze, welche dem Sopran zugetheilt sind, wechseln im Werthe: Eine: »Flösst mein Heiland« ist eine historische Curiosität. Sie bringt den im siebzehnten Jahrhundert in allen Gattungen damaliger Musik beliebten Effect des Echo noch einmal zur Verwendung.

Mit Bach, dem Vollender der Kirchencantate, schliesst ihre Geschichte, wenigstens soweit, als sie im Concert verfolgt werden kann. Die im Text und Musikcharakter kirchlich gehaltenen Cantaten, welche nach ihm ge-
J. G. Naumann. schrieben worden sind, wie die von J. G. Naumann und
Th. Weinlig. Th. Weinlig, haben sich im Concert nur vorübergehend

behauptet. Eine Ausnahme bildet in dieser Beziehung C. M. v. Weber's »In seiner Ordnung schafft der Herr« mit dem Choral »Befiehl du deine Wege«. Einen grösseren Nachdruck auf dem Gebiete der Cantatenarbeit hat das Lutherjubiläum veranlasst. Das Jahr 1883 brachte eine grössere Anzahl kirchlicher Reformationscantaten in Druck, von denen wir die von O. Wermann und A. Becker anführen. Letztere, eine sehr geistvolle Composition, welche namentlich in der Einführung des Chorals »Ein' feste Burg« hochpoetische und eindringliche Momente aufweist, hat auch bereits vielfache praktische Beachtung von Seiten der Chorvereine gefunden.

O. Wermann.
A. Becker.

Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 9 von unten und Seite 22 Zeile 10 liess statt Walter: Walther.

» 19, erstes Notenbeispiel, ist im I. Tenor des letzten Tactes **f** statt e zu lesen.

» 141 ist in dem Notenbeispiel lingua statt tingu zu lesen.

» 162, Zeile 19 lies statt Hesse: Hasse.

» 262, » 3 lies statt welcher: welches

» 303, » 4 lies statt Fuchs: Fux.

REGISTER.

Abkürzungen: C = Cantaten, H = Hymnen, Ln = Lamentationen, Li = Litaneien, M = Messen, Mt = Motetten, P = Passionen, Ps = Psalmen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

2